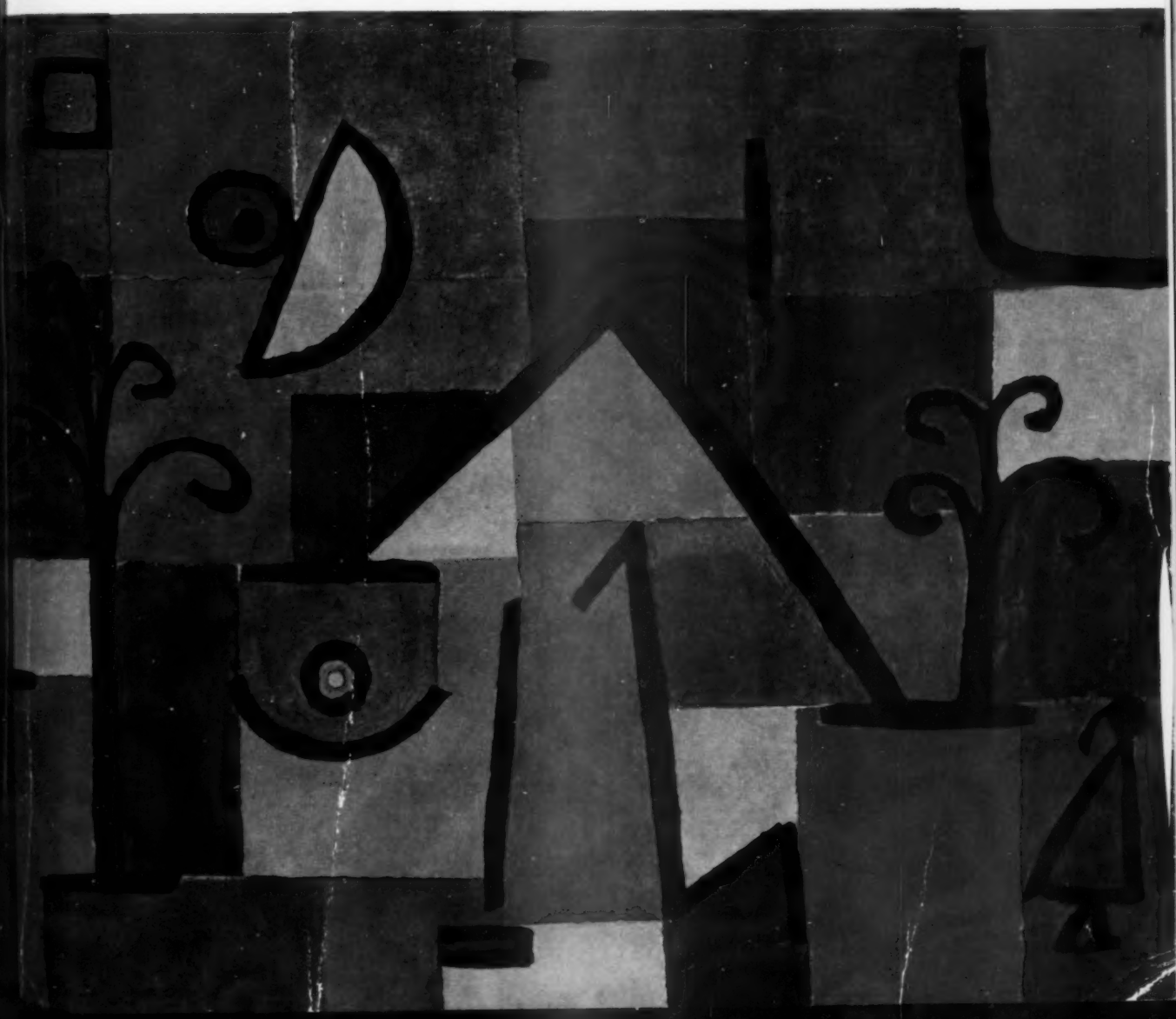
DAS KUNSTWERK

5|6|XI

WEIHNACHTS-DOPPEL-HEFT
NOVEMBER/DEZEMBER 1957



Biscuit Emaille · Bleu Turquoise et Aubergine · Epoque Ming

C. T. LOO & CIE

48 Rue de Courcelles · PARIS
NEW YORK · 41 East 57th Street

GALERIE DANIEL CORDIER

8 rue de Duras · Paris

22. November bis 15. Dezember

Dewasne

ständig

Dubuffet Gouachen Zeichnungen Klebebilder

K. O. Götz

Michaux

Requichot

Wols

GALERIE de FRANCE

3, faubourg St. Honoré · Paris 8e · Anjou 69-37

Aquarelle und Gouachen von

GILLET · LEVEE · MARYAN

Januar 1958

5|6|XI

DAS KUNSTWERK

EINE ZEITSCHRIFT ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST

BEGRÜNDET VON WOLDEMAR KLEIN

AGIS-VERLAG KREFELD UND BADEN-BADEN

DAS KUNSTWERK

Redaktion: Leopold Zahn und Klaus J. Fischer

Heft 5/6/XI
November/Dezember 1957

INHALT

Hans Hildebrandt †:	Was ist unter einem Kunstwerk zu verstehen?	3
Franz Roh:	Oluf Braren, einsamer Laienmaler auf der Insel Föhr	4
Theodor Däubler:	Gauguin	10
John Anthony Thwaites:	Ein Mann, der zu früh starb	13
Rike Wankmüller:	Über Paul Klee und die Kunst seiner Zeit	18
Erich Wiese:	Die Sammlung Karl Ströher in Darmstadt	20
Hanna Grisebach:	Die Sammlung Dr. Franz Moufang in Heidelberg	43
Friedrich M. Huebner:	Van Goghs Nachruhm in Zahlen	55
Klaus J. Fischer:	Gino Meloni und der expressive Lyrismus	56
Leopold Zahn:	Henry van de Velde zum Gedächtnis	57
Hans Kinkel:	Sammler, Kenner und Mäzen	58
	Ausstellungen	58
	Bücher	72
	Notizbuch der Redaktion	83

Farbtafeln:
Oluf Braren, Haustrauung auf Föhr
Oluf Braren, Föhrerbraut
Paul Gauguin, Selbstporträt, 1889
Wassily Kandinsky, Komposition, 97/1923
Willi Baumeister, Metaphysische Landschaft, 1949
Oskar Schlemmer, Tischgesellschaft, 1923
Gino Meloni, Bild, 1955
Mit freundlicher Genehmigung der Editioni del Milione Mailand

Umschlag:
Paul Klee, Östlich - Süß, 1938
Abdrucksgenehmigung Cosmopress, Genf

DAS KUNSTWERK erscheint jeden Monat und kostet in Deutschland vierteljährlich (3 Hefte) 10,— DM. Einzelheft 3,60 DM. Auslandsabonnement jährlich 40,— DM. Der Jahrgang beginnt jeweils im Juli und endet im Mai des darauffolgenden Jahres. Bestellungen durch den Buchhandel, durch die Post oder direkt beim Verlag. Abbestellungen sind möglich jeweils 4 Wochen vor Schluß des laufenden Jahrganges. Die Zeitschrift darf nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages in Lesezirkeln geführt werden!

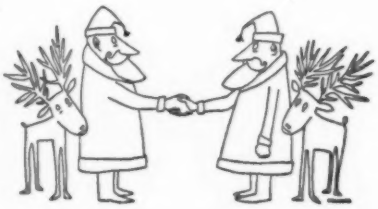
Alle Rechte aus Inhalt und Ausstattung vorbehalten! Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages ist es auch nicht gestattet, die Zeitschrift oder Teile aus ihr auf fotomechanischem Wege zu vervielfältigen. Die Wiedergabe der veröffentlichten Fotos und Bilder bedarf der Genehmigung des Verlages und der Quellenangabe.

Verlag: Agis-Verlag Krefeld und Baden-Baden. Anschriften: Krefeld, Goethestraße 79, Telefon: 2 44 10; Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84, Telefon: 53 88. Bankkonten: Stadt-Sparkasse Krefeld Konto 3129, Städt. Sparkasse Baden-Baden Konto 2847; Postscheckkonten: Köln 403 45, Karlsruhe 502 88.

Vertrieb: Agis-Verlag, Krefeld, Goethestraße 79. Auslieferung in Berlin: Dr. M. L. Donati, Berlin-Zehlendorf, Sundgauer Straße 15 a; Auslieferung in Österreich: Dr. Franz Hain, Verlags- und Kommissionsbuchhandlung, Wien I, Wallnerstraße 4; Auslieferung in der Schweiz: Office du Livre, Fribourg (Schweiz); Auslieferung in England: Alec Tiranti Ltd., 72 Charlotte Street, London W 1, Price Pfund Sterling 3,5 per year post free. Single issues 6 s; Auslieferung in Argentinien: Dr. Carlos Hirsch, Florida 165, Buenos Aires (Argentinien).

Anschrift der Redaktion: Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84 (Zugang Voglergasse 7), Telefon 5388 u. 7 43 86. Anzeigenverwaltung beim Verlag, Krefeld, Goethestraße 79, Telefon 2 44 10, Telegrammadresse Agisverlag. Zur Zeit ist Anzeigenpreisliste Nr. 5 gültig.

Gesamtherstellung: Druckerei Wesel, Baden-Baden. Klischees: Niederrheinische Klischeeanstalt GmbH, Krefeld, Graph. Kunstanstalt Schuler, Stuttgart-S.



Saul Steinberg

Einer Beantwortung der Frage nach den Wertmaßstäben der bildenden Kunst muß eine Klärung darüber vorausgehen, was unter einem Kunstwerk der bildenden Kunst zu verstehen ist. Eindeutig steht zunächst fest, daß es ein Erzeugnis des Menschen ist. Fest steht ferner, daß die bildende Kunst sich immer an den Gesichtssinn wendet; daneben aber dort, wo sie körperhafte Gebilde hervorbringt, zugleich an den Tastsinn, wenn auch in verringertem Grad. Fragt man weiter, heben sofort die Schwierigkeiten an. Zu vielerlei scheint eingeordnet oder ausgeschieden werden zu müssen. Es unterliegt zwar keinem Zweifel, daß Gebilde der Malerei, der Grafik und der Plastik, die niemals einem Nützlichkeitszweck verhaftet sind, zu den Kunstwerken zählen oder zumindest als solche gewollt sind. Allein wie steht es um die Bauwerke, die stets einem materiellen Zweck oder einer ideellen Bestimmung verschrieben sind, und mit so vielen Dingen, die einem Gebrauch, oft sogar dem des Alltags, dienen? Wann sprechen wir ihnen den Rang eines Kunstwerkes zu, und wann versagen wir ihnen diesen? Die bloße Vorstellung ihrer Gegenständlichkeit schenkt uns noch keine Antwort. Allein wenn wir einen Bau, ein Gerät vor uns haben, wenn wir es sehen und erleben, fällt uns die Entscheidung leicht. Überall, wo wir spontan empfinden: dies ist ein Kunstwerk — gleichgültig, welcher Gattung es angehört, aus welchem Stoff es geformt ist, ob es zwecklos oder zweckverhaftet erscheint —, wird auf geheimnisvolle Weise unser Auge gefesselt, unser Geist berührt. Wir wissen: Es kann und darf gar nicht anders sein als so, wie es ist, es hat ein inneres, ihm allein eigenes Leben, das seine Form zugleich enthüllt und verbirgt.

Anders bestellt ist es um die begriffliche Formulierung. Sie muß sehr weit gespannt sein, um eine gar nicht überschaubare gegenständliche Mannigfaltigkeit aufnehmen zu können. Andererseits muß eine Grenze gezogen werden zwischen dem, was innerhalb des Bereichs der Kunstwerke und dem, was außerhalb liegt. Ich kann hier, wo die Frage nach dem Wesen eines Kunstwerks nur eine Vorfrage ist, nicht auf seine vielerlei begrifflichen Definitionen eingehen, sondern nur meine in jahrzehntelanger Beschäftigung mit dem Problem gewonnene persönliche Überzeugung aussprechen. Nach ihr ist ein Kunstwerk der bildenden Kunst eine kleine, ganz in sich geschlossene und nur den eigenen Gesetzen unterstehende Welt, deren inneres Sein Gestalt annahm in sichtbarer Form. Eine den Sinnen erfaßbare und damit für uns erlebte Wirklichkeit gewordene Einheit von Materie und Geist, winziges Gleichnis der vom Menschen gefühlsmäßig immer erahnten, von Religion und Philosophie immer gesuchten, doch niemals begreifbaren Einheit des Alls. Der Mensch vermag das Gleichnis nur zu erzeugen durch strenge Bescheidung. Durch die Beschränkung auf die Gestaltungsmittel, die zu meistern er völlig imstande ist, durch die Beschränkung der selbstgeschaffenen Welt auf den geringsten Umfang. Denn was ist selbst der mächtigste Dom, verglichen mit den Schöpfungen der Natur! Alle Gestaltungsmittel, die der bildende Künstler heranzieht, der Architekt, der Maler, der Plastiker, der Werkkünstler, haben ein inneres Leben, das der Schaffende erspürt, sichtbar macht und damit dem Betrachtenden offenbart. Jede Form, sei sie gebunden an die Fläche wie bei der Malerei, sei sie körperhafter Art wie bei der Plastik und bei der Architektur, jede Farbe hat ihren besonderen Ausdruckswert. Und fügen sich in einem Kunstwerk eine Vielzahl einzelner Aufbauelemente zusammen, so wirken sie durch Verwandtschaft, Gegensatz oder Wiederholung wechselseitig aufeinander ein und erzeugen auf dem Weg des Gesetzes das innere Leben des Ganzen. Bei genauer Überprüfung der Voraussetzungen für das Entstehen eines Kunstwerkes erweisen sich als unerläßlich allein: das schaffende Ich und die Gestaltungsmittel, Gehalt und Form. Wie aber steht es um das Stofflich-Gegenständliche, das vor unserem Jahrhundert bei Werken der Malerei und Plastik niemals fehlte, und wie um die Bestimmung eines Baus, den Zweck eines Werkkunst-Gebildes? Um Vollgültigkeit innerhalb des Kunstwerks zu erlangen, müssen sie, dem Gehalt sich vermählend, restlos aufgehen in der Gestaltung der Form. Dann tritt ein Organismus der Kunst den Organismen der Natur entgegen.

Ich sehe in diesem seltsamen und tragischen Menschen den Höhepunkt der deutschen Laienmalerei. Um 1800 war sie besonders verbreitet, da man nach Abklingen des Barock mit stiller Andacht der Natur gegenübertrat. Die ablenkende Fotografie war noch nicht erfunden. Wer heute die Augen öffnet und entlegenere Provinz- oder Heimatmuseen durchstöbert, kann allerhand Entdeckungen machen und Gebilde finden, welche profunde Naivität mit unbewußtem Gefühl für zart geschärfte Farbklänge vereinen. Es gibt im Bereich der anonymen, sogenannten Volkskunst andächtige „Ansichten", auf denen der Atem des Lebens stille steht, und Bildnisse, die einem magischen Realismus angehören.

Oluf Braren war ein besonderer Mann. Betritt man den stillen Friedhof der Insel Föhr, so erblickt man eine rötliche Grabplatte, auf der verzeichnet steht, daß er 1787 geboren war, 1808 die nun neben ihm ruhende Mete Braren heiratete, aber bereits 1839 das Zeitliche segnete. Seine Vorfahren waren Schmiede, und sein Vater wollte den jungen Oluf in dieses harte Handwerk pressen. Der Sohn aber zeigt sich als Widerspenstiger, als „Wrether", wie man im Norden sagt, ein eigenwilliger Kopf, der die Welt ergründen will. Da das Geld zum Studieren nicht langt, bildet er sich auf eigene Faust. Der Küster von Nieblum verhilft ihm dann zum Hungerleiderberuf eines Dorfschulmeisters, erst auf der Nachbarinsel Sylt, danach auf Föhr. Er scheint ein origineller Jugendbildner gewesen zu sein, in jenen Tagen, da neue pädagogische Ideen nur so aus der Erde schossen.

Braren besaß die Kraft, sich zu wundern. Er erstaunt über die seltsamen Formen, die das Leben der Natur auskristallisiert. Er sammelt schön geriffelte Muscheln, eigenartig gesprenkelte Vogeleier und rätselhafte Versteinerungen. Daß ihn gerade gefestigte Dingformen fesseln, findet man in seinen Bildern wieder. Aber er blickt auch in die Luft, sieht die Wolken ziehen und studiert den Vogelflug. Auch gibt er 1813 „Säugetiere in Abbildungen. Erstes Hundert" heraus. Als die Befreiungskriege kommen, wird dieser Sinnierer und Träumer nicht gestört, weil Föhr damals zu Dänemark gehörte.

Diese Insel war voller Rätsel. Dort hausen die Nachkommen der Walfischfänger, die weit in die Meere hinaus fuhren und ihren Frauen, denen sie alle häusliche Ordnung überließen, grausige Geschichten oder seltsame Naturfragmente heimbrachten. Mitten im 18. Jahrhundert hatte Lidde Rachtsen, ein Walfischfängerkommandant auf der Hallig Hooge, eigenartige Schnitzereien geschaffen, ebenso sein Schwiegersohn Thomas, der ihn auf Grönlandfahrten begleitete. Zuhause gibt es lange Stunden des Wartens, während derer sich der Bastlerinstinkt dieser wortkargen Nordmänner regen kann. Jakob Hopp hat in Husum eine Gerichtsstube im „Neuen Koog" auf Nordstrand mit fast lebensgroßen Tugendfiguren ausgemalt. Derselbe Mann schafft ein „Jüngstes Gericht" auf Pellworn und eine naive Ansicht von Husum. Wieder ein anderer namens Sönichsen malt in Enge auf die Bretterdecke der Kirche Haus um Haus, arbeitende Bauern, dazwischen aber auch den Unkraut säenden Teufel. Gelegentlich werden mit Stolz die Schiffe gezeichnet oder plastisch nachgebildet, und wenn einmal eine Fahrt in andere interessante Länder unternommen wird, dann läßt sich ein Kapitän in furchterregender Pose für seine Frau und Kinder konterfeien.

Die Fischerdörfer selber (Nublum!) stehen reizvoll in der Landschaft. Die tiefroten, mit weißen Fugen durchsetzten Backsteinwände der Häuser sind mit wiesengrünen Fensterrahmen unterteilt, und auf niederhängenden Reetdächern wuchert dunkelgrünes Moos. Kleine geschmückte Blumengärten liegen wie Kostbarkeiten vor den Fenstern. Auf den Wiesen aber weidet schimmerndes Jungvieh, alles vor sommerblauem Himmel und hellen, fernen Wolken. Die strohblonden Frauen stecken, mindestens feiertags, in kostbarer Tracht, und Braren hat das wunderbar festgehalten. Es gibt aber auch die düstere Soregkap, eine pechschwarze Trauertracht. — Die jungen unverheirateten Mädchen veranstalten zu bestimmter Zeit des Jahres unheimliche Nachtfreiten. Da lassen sie die Tore offen und junge Männer dürfen in die Schlafkammern schleichen, um an den Wandkästen der Frauenbetten zu sitzen, in eindringlichem Geflüster. Aber jeder Werber muß zur Aufsicht einen Freund mitbringen, woraufhin später öffentliche Verlöbnisse erfolgen können.

Nachdem Oluf Braren verheiratet war, scheint er sich in eine Schülerin verliebt zu haben. Sie wird von Frau Braren schwer befehdet, aber die Gute hat später eine außerehelich entstandene Brut gar liebevoll zu sich genommen. Jenes gefährliche Mädchen wird einem anderen angetraut, aber der Wrether Braren läßt nicht von ihr ab, so daß ihre Ehe geschieden werden muß. Dies erregt auf der stillen Insel einen Aufruhr, und der störrische Schulmeister, der doch ein Vorbild bleiben sollte, muß 1822 seinen Dienst quittieren. Sein Leben soll nun kümmerlich verlaufen sein, obgleich er später einen greisen Lehrer in

Oluf Bra
Haustrauung auf F
Hochschule für bildende Kunst, Hamb

Jun

Hoch

Oluf Braren
Junge Frau mit zwei Kindern
Hochschule für bildende Kunst, Hamburg

Oluf Braren
Die kleine Haustrauung, Ausschnitt

Oluf Braren
Die kleine Haustrauung.

Olof Bra
Die klein

Toftum wenigstens vertreten darf. Mit 53 Jahren stirbt Oluf Braren an der Schwindsucht. — Von seinen Malereien fesseln vor allem die beiden Haustrauungen. Er empfindet den Schwur der jungen Leute, dauernd verbunden zu bleiben, als eine große Angelegenheit, der er sich mit äußerstem Ernst hingibt. Die Personen werden geradezu majestätisch aufgereiht. Die frühere der beiden Darstellungen ist die sogenannte „kleine Haustrauung", die sich heute in USA befindet. Ob die Menschen hier stehen oder sitzen, sie ragen immer und scheinen im Erstaunen über den feierlichen Vorgang wie versteinert. Das Paar steht lotrecht genau in der Bildmitte, der Pfarrer legt ihre Hände zusammen, und die Uhr über ihnen thront wie ein Symbol der Stunde, aber die Zeit scheint stillzustehen. Alle Regungen der vielen Gäste sind angehalten, festgelegt, ins Zuständliche zurückverwandelt. Skurrile Typen von alt und jung, groß und klein, die seltsamsten Frisuren, Kopfbedeckungen, Umhänge und Kleider erscheinen. Sie werden zusammengefaßt wie Petrefakte. Die Faltenröcke der Frauen sind wie kannellierte Säulen gebildet, alles Zierende wird leis verfremdet. Ein seltsamer Porträt-Realismus verbindet sich einesteils mit phantastischen Übertreibungen, andererseits mit einem durchlaufenden Gleichklang gotischer Steilformen. Die seltsam eingefrorenen Einzelheiten und Ordnungen stehen im denkbar größten Gegensatz zum späten Rokoko, das mit seinen lockeren Kapriolen längst verklungen war, ja diese strengen Puritaner von der Wasserkante nie erreicht hatte. Eher fühlt man sich in einem solchen Bild an die statischen, lotrechten Stilisierungen eines Piero della Francesca erinnert. Immer wieder entdeckt man kostbar gefestigte Formulierungen, und die Farbe nimmt ein kristallklares Feuer an. — Dabei handelte es sich wahrscheinlich nur um eine der Auftragsarbeiten, mit welcher bessere Leute eine Hochzeitszeremonie festhalten ließen, etwa dem heutigen Brautbild der Fotografie entsprechend.

Die andere Hochzeit (Farbtafel) ist 98 : 74 cm groß und bannt nunmehr das feierliche Ereignis im Leben der Schwester. Die Formen werden weniger eng gestellt und etwas größer genommen, vor allem aber dominiert nun eine schattenlos kühle, leuchtende und starke Farbigkeit. Das Bild ist aus vier Teilen zusammengesetzt und links unten nicht ganz fertig. Rechts sollten noch zwei übereinander stehende Felder hinzukommen, so daß das Paar mit dem Pfarrer wieder die Mitte gebildet hätte. Es wäre dann auf diesem rechten „Flügel" durch die Türe ein Ausblick auf einen der dörflichen Ziergärten erschienen, also wahrscheinlich noch das Filigran der Pflanzenwelt hinzugekommen. Die Inselbraut ragt in der detailierten Tracht: rötliche Ärmel, „kannellierte" Schürze, metallisches Mieder, kostbare Brauthaube. Sie wird von dem Hochzeiter Matzen und dem Pastor Petersen flankiert, beide Männer in tiefes Schwarz gehüllt. Die anwesende Verwandtschaft ist zwischen die blockschweren Tische des Dorfschulzimmers verteilt, in dem die Trauung stattfindet. Die Leute sind wie jene nassen Steine oder Muscheln gesehen, welche Braren, wie wir wissen, am Meeresstrande sammelt und malt. Wie originell nun aber, alles hinter das große Kreuz eines Fensters zu stellen. Es war damals üblich, weitere Festteilnehmer durchs Fenster zuschauen zu lassen, durch welches wir nun selber hereinzublicken scheinen. (Ein anderes, ebenso tief herunterreichendes Fenster ganz hinten beim Ausblick ins Höfchen). Alle Farben leuchten, wobei sich warme und kalte Töne energisch begegnen. Das Kleiderzeug erscheint gepreßt, gerillt, gesprenkelt, Schulter- und Kopftücher liegen manchmal wie Schlangen um die erstaunten Gesichter, wahre Wunder von Schlips-Arrangements und Strudelhaaren werden bei den Männern sichtbar. Originell der diagonale Gegensatz zwischen der hellen, knospenden Brautkrone und der dumpfen Mütze der Stiefmutter Tadt.

Erstaunlich ist auch das bräutliche Halbfigurenbild (Farbtafel). Eine Fülle klarer Einzelformen wird wahrhaft festgehalten und setzt sich doch mit präzisem Kontur als ein Ganzes vom bräunlichen Hintergrund ab. Die zierlich „gemauerte" Brautkrone, die goldgelben, metallisch gedrehten Löckchen, der schlangenartig gewundene Shawl, der Brustlatz mit Scheibchen und Kettenschwüngen, „Silbermuschelschmuck", das rührende Medaillon des Bräutigams, das wunderbare Grün der Ärmel, die geometrisierte weiße Schleife und dazu die wieder „kannellierte" Schürze. In diesen vielteilig gestanzten Kleinformen ruht dann das fahle Antlitz ebenmäßig wie ein Ei, bleich, ergeben, nobel stilisiert wie die zarte, einsame Hand. Trotz größter gegenständlicher Schärfe ist alles abstrahiert, wie im Quattrocento oder beim späten Cranach.

Schließlich sei noch auf das Porträt der Frau mit Kindern hingewiesen. Hier ist alles gedrungener und plastischer genommen, der Shawl wird zu einer umschlingenden Boa constrictor. Die Kinder mit ihren wuchtigen Schädeln und ungefügen Gliedern sind wie gedrechselt, der Knabe wirkt wie ein bestimmter, wundersam verhockter Greis. Gerade in diesem Bild entfaltet sich noch einmal, und zwar in anderer Weise, die farbige Intensität des Meisters. Sie funkelt hier auf einem düsteren Hintergrund. Es handelt sich wahrscheinlich um Frau Brarens große Gegnerin, um Inge P. Matzen aus Hedehusum. Sie hält die stämmigen Kinder jenes verwegenen Schulmeisters, der so gar nichts Biedermeierliches hatte.

Oluf Braren
Die kleine Haustrauung, Ausschnitt

Paul Gauguin
Selbstbildnis, 1889

Theodor Däubler

GAUGUIN

Pfaublau rauscht der Ozean heran. Und es starrt ihm purpurner Granit entgegen: die Bretagne! Der Ginster blüht und duftet auf des Landes Scharlachkanten. Und des Funkelmeers Schaum berauscht sich an Umhalsungen von algenüberblauten, roten Klippen. Gesunder Tanggeruch durchlaucht die Luft; ich träume oder segle! Die Felsen zwängen sich an mich heran. Umrundet uns auf einmal eine Bucht? Die See ist hell. Der grüne Grund versilbert das Gewelle! Der weite Schlund, der unser Boot geschmeidig, samt dem Westwind, der uns anweht, an seine Wasserpfade schmiegt und nun behutsam durch seine langen Schlangenschleifen windet, wird immer gelblicher und plötzlich: silberblau!

Ich werde eine zarte Landschaft sanft betreten. Der Stein wird schwarz: da blendet fast der gelbe Ginster. Und bläulichgrüne Föhrenwipfel ruhen breit auf feuchtummoosten, bläulichgrauem Stamm. Die Bäuerinnen tragen ozeanviolette Röcke und zumeist ein schwarzes Mieder. Ein gelber Latz besetzt das weiche Hemd, und weiße Spitzen schimmern um die breiten, blauen Schürzen. So habe ich das Land nicht gleich geschaut. Mir ward davon erzählt; dann konnte ich es bald vollendet und erkannt vernehmen.

Gauguin erblauten diese lauen Farbensänge! Mit silberfrischen Strichen merzte er das Grau aus diesen Auen. Zwischen strengen Grenzen lebt es jetzt versinnbildlicht. Sein Rot ist niemals roh. In Purpurflüssen wallt es sicher in ein fahles Violagrün. Wie die Wiesen lieblich singen: und hört, wie eines Baches grüne Herzenfreuden frühlingssicher klingen! Der Sand, auf den die Sonne sich so gerne legt, hat schon die reife Erdbeerfarbe. Wie warm mir um mein Wesen wird! Ich bin bestimmt schon goldigbraun. Es schmiegt mein Leib sich an den holden Sonnenhorizont: die Bäume doch, die stehn ja höher, die grünen ein in ihre blaue Himmelsewigkeit. Bretagne, wie samtigwarm hat hier Gauguin geschaltet. Seine Segelflotte wallte in das Meer der goldnen Farben. Er stand auf rotem Strand, er sah die bunten Wimpelschiffe; er sah sie über Gischt und zwischen Licht dahinschwinden. Und er harrte aus und sandte andre Wandermaster nach. Und diese wurden immer glühen-

Paul Gauguin
Madonna mit Jesuskind
Radierung
Foto: Viollet, Paris

auguin
auskind
dierung
, Paris

der,
tausc
Auf
Hohe
werk
breit
Bursc
Schla
verw
Mang
Urwa
Eden
Dort
drinn
eine
Mäd
gekl
voll
wir
und
komm

Entno
umfa
Münc

K

Enthüllung
Gauguins,
Foto: Viol

der, zur See verführender; und endlich folgte er der Sehnsucht. Und Paul Gauguin vertauschte Frankreich mit seinen fernsten Kolonien . . .
Auf Tahiti wurde er unsterblich . . .
Hohe Kokosschwingen wuchten in die helle Tropenluft! Dunkle Jünglinge erklettern Buschwerk, wo die Affen wohnen. Das Land hat schamlos seine Röte vor der Sonne ausgebreitet. Die Weiber tragen dunkle Blumen in den schwarzen Haaren, und erwachsene Burschen laufen nackt. Die klare Landschaft lacht.
Schlangen wagen es, aus dem Walde aufzuragen? Alte Pflanzenschäfte wallen, wildverwittert, hin und wider.
Mangokostbarkeiten und Bananenquirle locken wildwärts. Röhrichtspeere spreizt das Urwaldherz, dem vom Wege Weggehenden entgegen.
Edens Quellenheimlichkeiten bleiben uns versperrt.
Dort oben zwischen Palmenbüschen schaukelt eine Wohnung. Kohlschwarz zwitschern drinnen Kinder mit großen Kokosköpfen. Und wir forschen fort und fort, und ich fordre eine Lichtung: endlich wirds frei.
Mädchen sitzen hold beisammen, lieblich wie in einer Dichtung! Wundersam, wie, keusch gekleidet, meine Heidenmaid mir winkt. Bleichgefährlich sind die Zähne, sanft und anmutvoll der Blick. Und ich zittre: ihre Wimpern sinken. Mädchen meiner Einsamkeiten, sind wir nimmermehr allein? Schaut, so schaut in euch! Doch draußen blaut das Meer! Blickt und blinkt in dieses Zwielicht: dort aus Märchenländern kommt ein großes Kauffahrteischiff, kommt aus fernem, fernem Hafen. Aus dem Hävre wohl im Wind!

Entnommen aus: Theodor Däubler, „Dichtungen und Schriften", der verdienstvollen Veröffentlichung einer ersten umfassenden Auswahl aus dem Gesamtwerk des expressionistischen Dichters, erschienen 1956 im Kösel-Verlag, München.

John Anthony Thwaites

Ein Mann, der zu früh starb

Die Plastik von Henri Gaudier-Brzeska

Paris ist für seine Art bekannt, fremde Künstler zu „adoptieren". Diese Künstler sind es meist, die den Ruhm von Paris als Kunststadt begründen. Es kommt jedoch sehr selten vor, daß ein französischer Künstler im Ausland aufgenommen wird, es sei denn, er ist ein Einwanderer wie Lucien Pizarro in England oder Gaston Lachaise in den Vereinigten Staaten. Viel eigenartiger ist der Fall von Henri Gaudier, der später den Namen Gaudier-Brzeska annahm. Er wurde 1891 in St. Jean de Braye (Loret) geboren und fiel im Juni 1915 in der Nähe von Neuville St. Vaast. Seine Arbeitszeit als Bildhauer verbrachte er in England; sie währte nur drei Jahre. Während dieser kurzen Frist zog er die Aufmerksamkeit einiger der führenden Schriftsteller und Dichter der Epoche in England auf sich und gewann ihre Freundschaft: Ezra Pound, Wyndham Lewis, Middleton Murray, Lovat Fraser. Etwa fünfzehn Jahre später wurde seine Biographie, „Savage Messiah" von H. S. Ede, ein Bestseller. Die Arbeiten des Künstlers finden sich verstreut in den Museen und Privatsammlungen des ganzen Landes. In Frankreich wurde er ignoriert, bis seine Heimatstadt Orleans seine Arbeiten ausstellte. Das geschah aber erst 1956.

Enthüllung einer Gedenktafel am Geburtshaus Gauguins, 56, rue W. D. de Lorette, Paris
Foto: Viollet, Paris

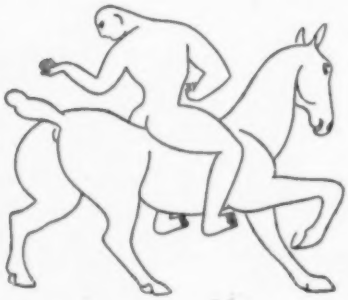
Das verzweifelt kurze Leben Gaudiers, die Verbindung mit Sophie Brzeska, die man einmal „eine Kreatur, die vom Unglück verfolgt war, als käme sie geradewegs aus einem Stück von Euripides", nannte, diese ganze Van Gogh-Atmosphäre könnte den Stoff zu einem Hollywood-Film liefern. Die vor einiger Zeit vom Arts Council in London veranstaltete Ausstellung, die dreißig Skulpturen und siebzig Pastelle und Skizzen zeigte, gab jedoch endlich Gelegenheit, zu sehen, was neben den sentimentalen Zügen der Person und des Werkes vor dem mitleidlosen Auge der Zukunft bestehen wird. Man ist zunächst verwirrt. Gaudier durcheilte, als ob er die Kürze seines Lebens vorausgeahnt hätte, alle Einflüsse seiner Epoche: Archaisches, asiatische Kunst, Exotik, das Mittelalter, Rodin, den Kubismus, den Expressionismus (1909 war er in München), Fauvismus (in den Pastellen) und die Abstraktion. Ganz klar zeichnen sich aber zwei Kategorien ab. Die eine Gruppe der Plastiken zeigt eine kubistische Tendenz. Von diesen verraten die abstrakteren einen gewissen „style mechanique": die figürlichen Plastiken weisen dagegen den Einfluß der Negerplastik auf. Die zweite Kategorie ist weniger stilisiert und zeichnet sich durch die Durchformung der Oberflächen aus, die die unterliegenden Massen hervorheben. Der Kopf von Horace Brodzsky ist dafür vielleicht das beste Beispiel. Die Zeichnungen unterscheiden sich wiederum auf andere Art. Einerseits hat Gaudier-Brzeska zahlreiche Federzeichnungen von Tieren in chinesischer Manier mit gelegentlicher Nähe zur Karikatur geschaffen. Andererseits gibt es bei ihm Kohleskizzen und Pastelle von monumentalem Charakter, gleichgültig, ob sie Porträts oder Akte darstellen.

Die stilisierten Arbeiten wirken heute wie Produkte der damaligen Zeit und Mode. Sie haben ihre Vitalität eingebüßt. Ihr Rhythmus wirkt mechanisch. Die Virtuosität der Federzeichnungen endet in leerer Eleganz, und zwar deshalb, weil der Künstler seinem eigenen Leitsatz nicht folgte: „La ligne ne vient dans le dessin que pour contenir les plans de la masse; les plans convoient la seule sensation artistique".

Mit den Fettstiftzeichnungen verhält es sich anders. Hier ist die unaufhörliche Suche nach den unterliegenden Formen spürbar, wie etwa an der linken Seite und der Schulter des Weiblichen Aktes. Mit einem sicheren Gefühl für Modellierung ist die Folge der Formen in absoluter Kontinuität aufgebaut. Bei den Porträts scheint das Pulsieren der Form identisch mit dem Leben des Modells.

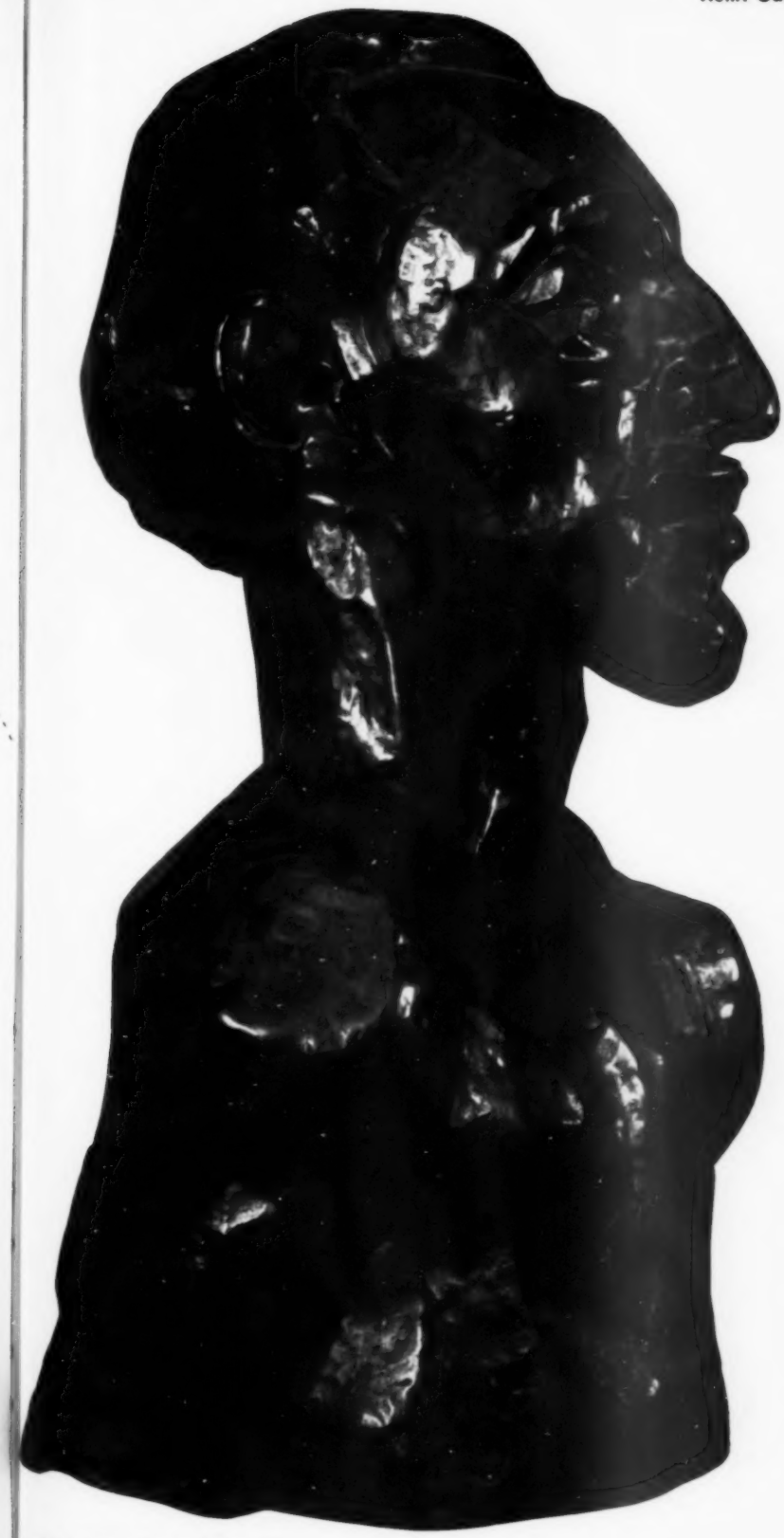
Bei einer Plastik wie dem Kopf von Brodzsky ermöglicht uns das Facettieren der Oberfläche, die Massen mit dem Auge gleichsam zu durchdringen. In seiner formalen Sprache steht dieser Kopf auf der historischen Linie, die von Rodin zu Picassos kubistischem Frauenkopf von 1909 führt. Er rechtfertigt Gaudiers Bemerkung, daß „plastisches Fühlen die Anerkennung der Massen in ihrer Relation ist; plastisches Vermögen heißt das Definieren dieser Massen durch Ebenen". Außerdem beweist sich hier der echte Porträtcharakter in der unvergleichlichen Linie, die auf Stirn und Nase den Bogen des Kiefers trifft. Alles ist Formensprache, und das gibt der Skulptur ihre expressive Kraft.

Wohin wäre Gaudier gelangt, wenn er heute noch lebte? Vielleicht in die Strömung, die von Lehmbruck über Marini zum späten Giacometti und zur Germaine Richier führt. Ich fasse ihn als ein modernes Barock-Temperament unter dem Druck einer unbarocken Epoche auf. Neben der Kraft seiner plastischen Werte wirken manche Plastiken Barlachs, die zum Vergleich reizen, wie aufgeblasen. Der Krieg, der so viel vernichtet hat, vernichtete in Henri Gaudier-Brzeska eine plastische Begabung von größter Bedeutung.



Die Zeichnungen der Seiten 13 und 14 sind entnommen aus: Ezra Pound, „Gaudier-Brzeska", Verlag All' Insegna Del Pesce D'Oro, Mailand

Henri Gaudier-Brzeska

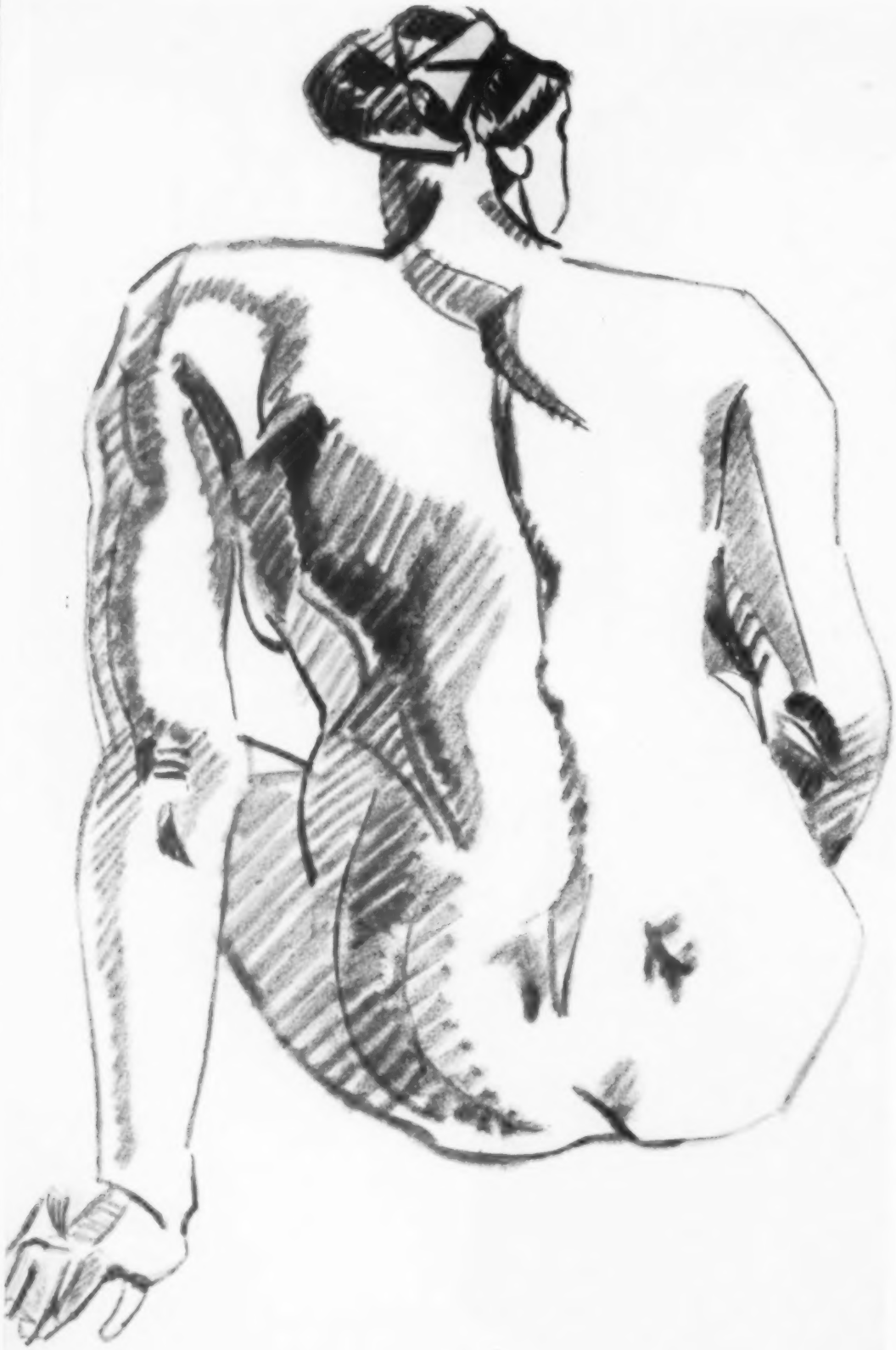


Porträt Horace Bruzky, Bronze, 1913
mit Genehmigung der City Art Gallery Bristol

Torso, Marmor

Der Schelm, Alabaster, 1914

Spielzeug und Fisch, Messing



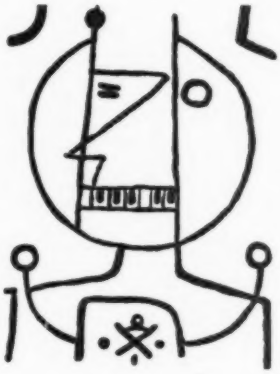
Henri Gaudier-Brzeska
Weiblicher Rückenakt, Kohle
Mit Genehmigung des Arts Council of Great Britain

Henry Gaudier-Brzeska, Kopf, Feltstift
Mit Genehmigung des Arts Council of Great Britain

Henry Gaudier-Brzeska, Kopf, Fettstift
Mit Genehmigung des Arts Council of Great Britain

Klee war schon vor 1910, also noch vor seiner Loslösung vom Erscheinungsbild, zu einer den Gegenstand überspielenden Vorherrschaft des Raumes gekommen. („Zeichner am Fenster" u. a.) Auf den tunesischen Aquarellen erfährt nun dieser Raum zum erstenmal eine abstrakte Ordnung durch die rechteckige Gliederung des Bildgrundes. In ihr sieht Cooper bereits ein kubistisches Formprinzip. Grohmann dagegen schreibt: „Mit Kubismus hat das nichts zu tun, denn es handelt sich hier nicht um eine Vielfalt von Sehakten, die in der Fläche beglichen werden, eher um einen orientalischen Lyrismus, der aus sich wiederholenden bildnerischen Elementen Erinnerungen an diese Welt herausliest." Hingegen betrachtet derselbe Verfasser die Arbeiten der folgenden Jahre als „Lösungen, die dem Kubismus parallel laufen". Was die simultane Darstellung verschiedener Aspekte eines Gegenstandes anbetrifft, so hat sie Klee häufig angewandt. Doch sind es nicht eigentliche Gegenstände, die er in „wanderndem Standpunkt" anvisiert, sondern sein Augenmerk ist mehr auf die Zustände der Dinge gerichtet. So vereint er in „Hausinneres", 1919, zwar Innen- und Außenansicht, versucht aber darüber hinaus etwas von den Vorgängen in dem Gebäude zu erfassen. In „Teppich der Erinnerung", 1914, stellt er nicht so sehr erinnerte Dinge, als vielmehr den Vorgang des Erinnerns dar. Auf ähnlichen Gestaltungsprinzipien beruhen spätere Arbeiten wie „Blühendes" und „Vorhaben". Zwar findet Klee, analog dem synthetischen Kubismus, im Umgang mit der Form, also während des Bildens, Gegenstände, die zu einer neuen, rein bildnerischen Einheit verbunden werden (von Gris als „Architektur" gegen die bloße „Konstruktion" abgegrenzt). Aber Klees Gegenstände sind anderer Art und haben eine andere Funktion als die des synthetischen Kubismus. Wenn Gris sagt: „Cézanne d'une bouteille fait un cylindre, moi je fais du cylindre une bouteille", so handelt es sich, wie im Kubismus überhaupt, um einen realen, durch formale Deduktion gewonnenen Gegenstand, während Klee induktiv vorgeht und mehr eine Deutung der Formzusammenhänge als einen Gegenstand findet. Im synthetischen Kubismus kommt das Abstrakte mit dem Dinglichen zur Deckung, bei Klee werden beide zu einer Einheit integriert. Wenn Gris etwa das Schalloch einer Mandoline mit der Öffnung einer Vase zusammenfallen läßt, so ist diese doppeldeutige Form zwar ein Zeichen für die prästabilierte ideelle Einheit des Bildes, aber als solche doch nicht mehr als ein Bestandteil der Ökonomie des Bildgesamts. Bei Klee dagegen kommt beispielsweise der roten Schlange auf „Schlangenwege", 1934, über ihre formale Funktion hinaus noch eine auf das Bildganze hinweisende Bedeutung zu: sie erklärt die übrigen sich schlängelnden Figuren als Schlangenwege. Ohne die formale Reinheit aufzugeben, stellt Klee durch sein Titelfinden ein Wechselverhältnis zwischen den Formen und ihren Bewegungen her. Er läßt in der Simultanansicht mehrerer Aspekte die Zeit nicht in der Gleichzeitigkeit „gerinnen", wie Sylvester sich ausdrückt, sondern er schafft die Zeit neu. Dies gilt vor allem für die „magischen Quadrate" und das Spätwerk. Die Arbeiten des synthetischen Kubismus sind durch die Schichtung verschiedener Pläne auf Reliefwirkung angelegt. Klees Bilder verkörpern dagegen, was Dorner die „wirkliche Allseitigkeit des Raums" nennt. Man muß im „Raum wandern, um ihn wirklich dreidimensional zu erleben". Von jedem Raumpunkt gewinnt man neue Aspekte. Durch die Aktivität des Betrachters wird ein „überräumlicher Kontakt", werden latente Bewegungs- und Bedeutungszusammenhänge hergestellt.

Bei aller Parallelität zum Kubismus geht also Klee eigene Wege. Neben den aufgeführten Merkmalen unterscheiden sie sich vor allem durch die Behandlung der Farbe. Zwar zeigt sich hierbei zunächst eine Verwandtschaft zum Orphismus. Aber sehr bald überträgt Klee im Gegensatz zu Delaunay kubistisches Formdenken auch auf die Farbe, womit er von den deutschen Expressionisten abweicht. Doch bedeutet ihm das Zusammentreffen mit den Malern des Blauen Reiter den Antrieb zum letzten Schritt auf dem Weg der langjährigen Bemühung um eine autonome Behandlung der Farbe. Er verwendet diese von Anfang an weniger expressiv und monumental als jene Künstler; er gestaltet sie beweglich und unterwirft sie doch gleichzeitig einer formenden Disziplin. Marc sagt: „Wir wollen nichts suchen als den Ausdruck!" Bei Klee sind Inhalt und Ausdruck nicht vorgefaßte Absichten, sondern Ergebnis. Die Sinndeutung erfolgt während des Bildens und manifestiert sich nicht in heftigen Akzepten. Klee ist weniger gefühlsbetont als die Künstler des Blauen Reiter und grenzt 1916 selbst sein Werk gegen das von Franz Marc folgendermaßen ab: „Meiner Kunst fehlt eine leidenschaftliche Art der Menschlichkeit. Alles Faustische liegt abseits von mir." Wie Kandinsky betrachtet er die Farben als „lebendige Wesen mit Charaktereigenschaften", aber ihre formalen Werte interessieren ihn mehr als die psychologischen. In der ersten Bauhauszeit finden wir ihn damit beschäftigt, die Farbe zu systema-



Die Zeichnungen dieser beiden Seiten sind dem Paul-Klee-Kalender 1958 des Woldemar Klein Verlages, Baden-Baden, entnommen.

tisieren. Er studiert sie hinsichtlich ihrer prinzipiellen Ordnung innerhalb der Polyphonie des Farbkreises und hinsichtlich ihrer raumbildenden Möglichkeiten. Ich erinnere nur an Bilder wie „Architektur der Ebene", „Drei Türme" oder an die Aquarelle mit farbigen Rastern.

Durch Stufung, Reihung und Lasieren werden systematisch Farbräume erzielt, die, verglichen mit den tunesischen Aquarellen oder den während des Krieges entstandenen Bildern, wie Farbkonstruktionen wirken. Um die Mitte der zwanziger Jahre können wir eine Auflockerung im Farbenbau konstatieren, der sich gegen 1930 in den rhythmischen Streifenbildern auf neuer Ebene wieder verfestigt. Dabei sind Begriffe wie Konstruktion und Verfestigung nur vergleichsweise aufzufassen, denn Klees Farbe verliert, außer im Spätwerk, nie ihre Leichtigkeit, Beweglichkeit und Mehrstimmigkeit, — Eigenschaften, denen wir ansatzweise schon auf den ersten Aquarellen von 1914 begegnen. Im Verlauf der Entwicklung sind es die der Farbe immanenten raumbildenden Kräfte, die Klee auf vielerlei Arten rhythmisch gestaltet. Das im Rhythmus verkörperte raum-zeitliche Element der Bewegung wurde von den Futuristen zuerst methodisch erfaßt. Ihre Arbeiten lernte Klee 1912 in einer Ausstellung der Galerie Thanhauser kennen. Man suchte hier adäquate Formen zu finden für ein auf den verschiedensten Gebieten sich äußerndes dynamisches Weltgefühl. Die einem Gegenstand innewohnenden, absoluten Bewegungstendenzen sollten mit seinen äußeren, relativen gleichzeitig zum Ausdruck kommen und damit die verschiedenen Ebenen der Realität zur Deckung gebracht werden. Boccioni fordert eine Verbindung von Neoimpressionismus und Kubismus. „Wir müssen", so sagt er, „die Farbanalysen (Divisionismus von Seurat, Signac und Cross) und die Formanalysen (Divisionismus von Picasso und Braque) kombinieren." Klees Gestaltungsweise berührt sich mit der futuristischen Methode, doch hält er sich entschieden im Bereich der bildnerischen Mittel. So zeigen z. B. die Farblinien der früheren Aquarelle eine gewisse Ähnlichkeit mit den dynamischen Linien des Futurismus. Klee entwickelt jedoch die seinen aus der Farbe selbst, während sie bei den Futuristen mehr dem Bildinhalt entsprechen. „Die Futuristen illustrieren die Bewegung", sagt August Macke, 1914.

Eine ähnliche Verwandtschaft besteht zwischen seinen Arbeiten und denen der Surrealisten. Breton glaubt „an die zukünftige Auflösung dieser beiden anscheinend sich widersprechenden Zustände, nämlich des Traumes und der Wirklichkeit in eine Art absoluter Wirklichkeit, einer Surrealität". Er proklamiert einen „rein psychischen Automatismus, durch den man in Wort, Schrift oder durch irgendein anderes Tun, es unternimmt, das wirkliche Funktionieren des Denkens auszudrücken, ein Diktat des Denkens außerhalb jeder Kontrolle durch die Vernunft, und jenseits jeder ästhetischen und moralischen Erwägung. Der Surrealismus beruht auf dem Glauben an die höhere Wirklichkeit bestimmter bisher vernachlässigter Formen von Assoziationen. Auch Klee gibt sich während des Arbeitens den Formen und Farben und ihren Bewegungstendenzen hin. Immer wieder betont er, was Spiller die „Identität von Weg und Werk" nennt. „Der Weg zur Form, welcher von irgendeiner inneren oder äußeren Notwendigkeit diktiert sein soll, steht über dem Ziel, über dem Ende dieses Weges ... Die Formung bestimmt die Form und steht daher über ihr. Form ist also nirgends und niemals als Erledigung, als Resultat, als Ende zu betrachten, sondern als Genesis, als Werden, als Wesen. Form als Erscheinung aber ist ein böses, ein gefährliches Gespenst. Gut ist Form als Bewegung, als Tun, gut ist tätige Form. Schlecht ist Form als Ruhe, als Ende ... Gut ist Formung. Schlecht ist Form, Form ist Ende, ist Tod. Formung ist Bewegung, ist Tat. Formung ist Leben." „Wir sind ... Äußerungswille, die Materie ist Mittler" sagt Klee in einer Unterrichtsstunde. „Die Kraft des Schöpferischen" offenbart sich in diesem künstlerischen Äußerungswillen. „Wir sind geladen von dieser Kraft bis in unsere feinsten Teile. Wir können ihr Wesen nicht aussprechen, aber wir können dem Quell entgegen gehen, so weit es eben geht." Solche Gedankengänge sind denen des Surrealismus verwandt. Aber Klee verläßt auch hierbei die „Dimension des Bildnerischen" nicht. Assoziationen, die während des Formens auftreten können, spielen, so sagt er „die Rolle eines Versuchers zu einer gegenständlichen Deutung", der man erst folgen darf, wenn sie einzig aus dem Bilden selbst, aus dem Zusammenwirken von Formen und Farben entspringt. Der Künstler mißt den Gegenständen weniger Bedeutung zu als der Laie, „weil er an diesen Form-Enden nicht das Wesen des natürlichen Schöpfungsprozesses sieht. Denn ihm liegt mehr an den formenden Kräften als an den Form-Enden". Der Surrealismus dagegen hält sich an die Gegenstände. Er verwandelt sie, löst sie aus ihrem alltäglichen Zusammenhang und versetzt sie in eine fremde Umwelt, um so für das assoziative Denken die Widersprüche der verschiedenen Realitätsebenen aufzuheben, Inneres und Äußeres, Bewußtes und Unbewußtes miteinander zu verbinden. Klee strebt auf rein bildnerischer Ebene zu jenem „Punkt ... auf geistigem Gebiet", von dem Breton im Zweiten surrealistischen Manifest spricht, wo „Wirklichkeit und Einbildung, das Mitteilbare und das Nichtmitteilbare, Oben und Unten aufhören als Widersprüche gesehen zu werden."

Klees Malerei stellt also gewissermaßen eine Synthese der Kunstrichtungen seiner Zeit dar. Zum Kubismus fügt er das „futuristische" Prinzip der Bewegung. Von der rein abstrakten Malerei und ihren von Haftmann aufgestellten drei Grundforderungen des „Elementaren", „Geometrischen" und „Konstruktiven" unterscheiden sich seine entsprechenden Arbeiten durch eine, wenn man so sagen darf, surrealistische Entrückung ins Irrationale. Mit dem Kubismus verbindet ihn die räumliche, mit dem Futurismus die zeitliche Simultaneität der Aspekte. Die Vereinigung dieser verschiedenen Tendenzen gelingt ihm dadurch, daß er Form und Farbe als bildnerische Mittel und als Kräfte erfaßt. Sie sind ihm Element und Geist in einem. „Ich suche", so schreibt er 1916, „nach einem schöpfungsursprünglichen Punkt, wo ich eine Art Formel ahne, für Mensch, Tier, Pflanze, Erde, Feuer, Wasser, Luft und alle kreisenden Kräfte zugleich. Der Erdgedanke tritt vor dem Weltgedanken zurück".

Duncan

Die Sammlung Karl Ströher in Darmstadt

Der heute 67jährige Sammler Karl Ströher begann mit Kunst des 19. Jahrhunderts. Er versuchte es weniger mit Bildern als mit Zeichnungen. Aber die Praktiken des Handels waren ihm damals kaum geläufig und die Mithilfe verläßlicher Kenner fehlte. So wurde dieser Anfang eine gewisse Enttäuschung. Aber sie bedeutete keineswegs das Ende seines Sammelns. Vielmehr ist es bezeichnend, daß Karl Ströher in echter Zuneigung zur Kunst sich nun unmittelbar den lebendigen Quellen zuwandte. Er suchte die Bekanntschaft der Künstler selbst, und das vielfach Geschmähte zog ihn am meisten an. Die Begegnung mit Willi Baumeister bestärkte ihn vollends in seinem Vorhaben. Nichtgegenständlichem Schaffen gilt in besonderem Maße sein Interesse. In der kurzen Spanne von kaum acht Jahren, in der er die Sammlung auf den heutigen Stand brachte, gewann er schauend und prüfend, oft in freundschaftlicher Zusammenarbeit mit dem Referenten, einen Überblick über die Kunst unserer Zeit. Besuche von Ausstellungen und Ateliers, Auktionen und Kunsthandlungen dienten diesem Ziel; eine ungewöhnliche Vitalität brachte es bald näher. Über Deutschland hinaus dehnte sich der Kreis; Frankreich, Holland, Belgien, die Schweiz wurden und werden beachtet.

Doch bildete sich bei diesen Bemühungen eines besonders heraus: das Streben nach Erkennen und Förderung junger Talente. Einer beachtlichen Anzahl von ihnen wurden so auf längere Zeit die groben Sorgen des Alltags abgenommen, damit sie die Muße zum Schaffen fanden. Wer mit Künstlern umgeht, weiß, welche psychologischen Abenteuer das einschließen kann, welche Standhaftigkeit im Menschlichen oft dazu gehört, durchzuhalten. Aber das Wagnis ist auch eines der Kennzeichen für die Kunst der Gegenwart und schwingt durch unser aller Geistigkeit. Dabei scheinen wir nahe einem Kulminationspunkt, der einen Rückblick fordert. Ihm kann notwendigerweise eine heutige Sammlung ihre Tore nicht verschließen. Dokument einer geistigen Bewegung wird sie erst ganz, wenn sie die Anfänge einschließt. Und so erwarb Karl Ströher in den letzten Jahren auch bezeichnende Werke aus den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts: von den Malern der „Brücke", des

Ernst Ludwig Kichner
Milchmädchen, Öl, 120 x 90 cm

Karl Schmidt-Rottluff
Handschuhanzieherin, Öl, 1915, 85 x 76 cm

Erich Heckel
Gehölz am Meer, Öl, 1913, 72,5 x 81 cm

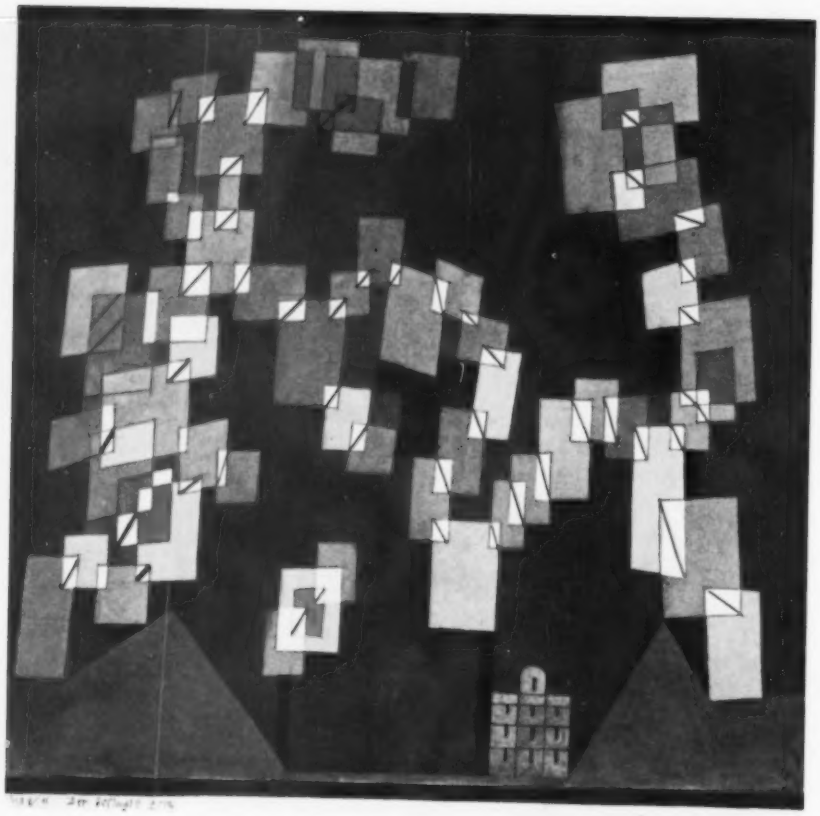
Emil Nolde
Die Ahnen, Öl, 1919, 100 x 72 cm

Christian Rohlfs
Paar, 1929

Paula Becker-Modersohn
Bäuerin in Landschaft, Öl, 1906, 50,5 x 75 cm

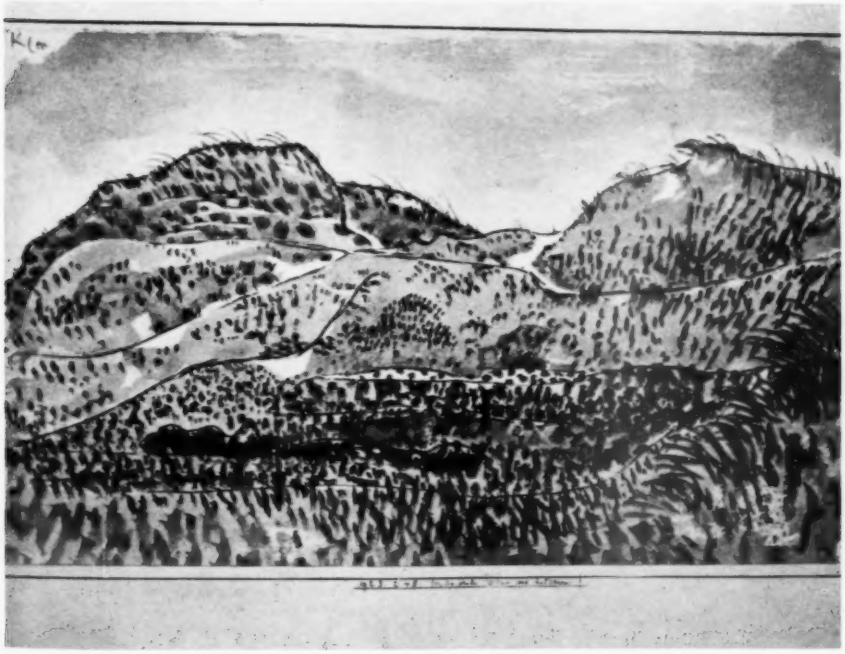
Otto Mueller
Akt, Aquarell, 67 x 49,5 cm

Carl Hofer
Akte im Weiher, Öl, 1944, 82 x 51 cm



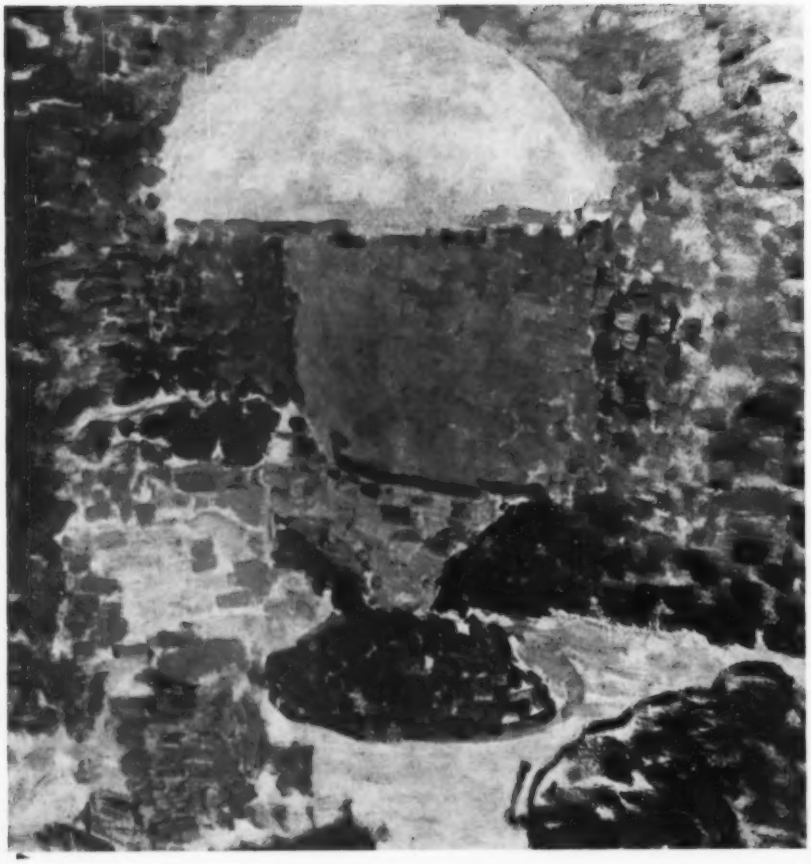
Paul Klee
Beflaggter Berg, 1921, 30 x 30,8 cm

Paul Klee
Grüßen sich, Aquarell, 1939, 29,5×20,6 cm



Paul Klee
Gemüsegarten (Düne auf Baltrum),
Aquarell, 1923, 34,8×21 cm

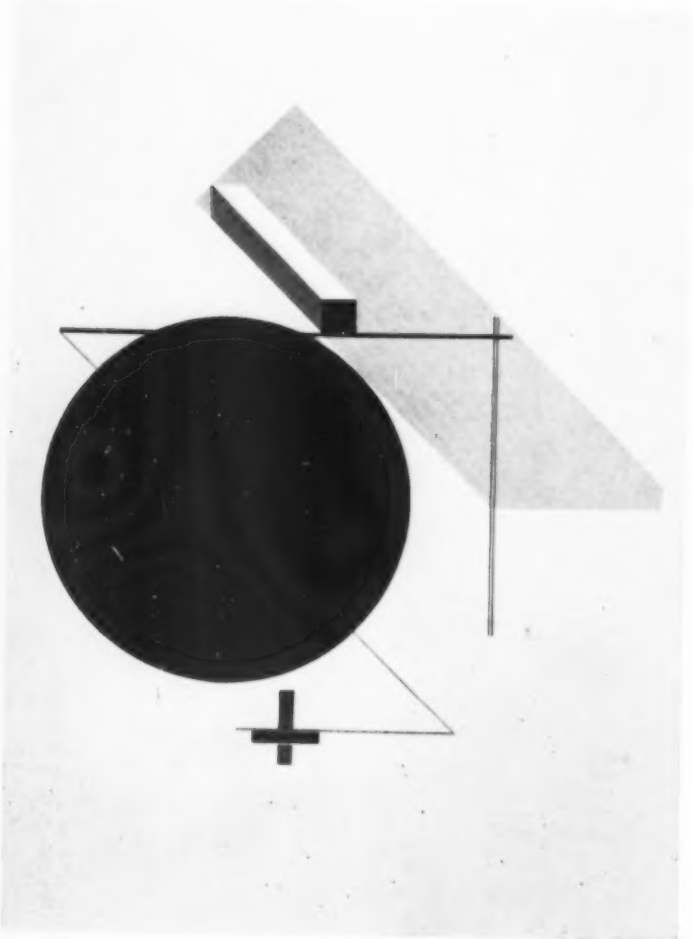
August Macke
Park im Süden, Aquarell, 1914, 24,5×16,5 cm

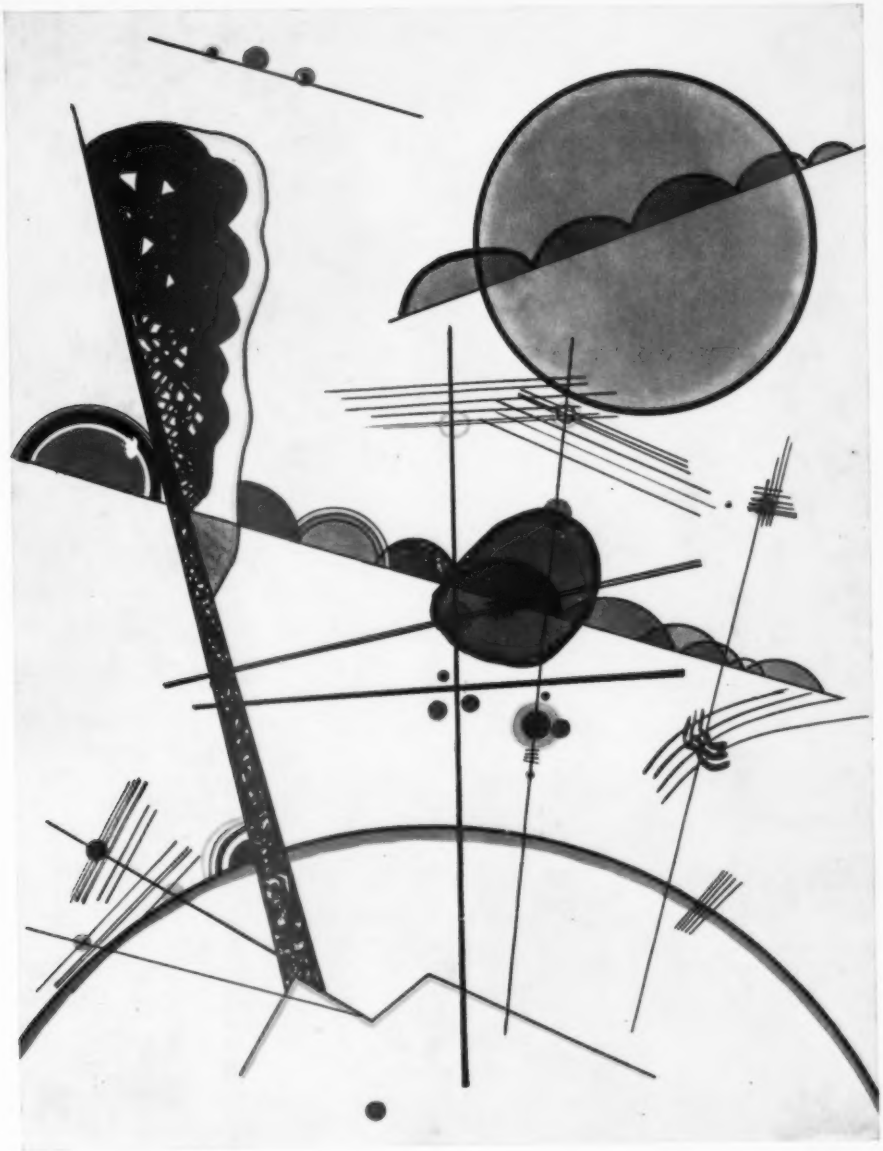


Alexej von Jawlensky
Stilleben mit Petroleumlampe, Öl
53×49 cm

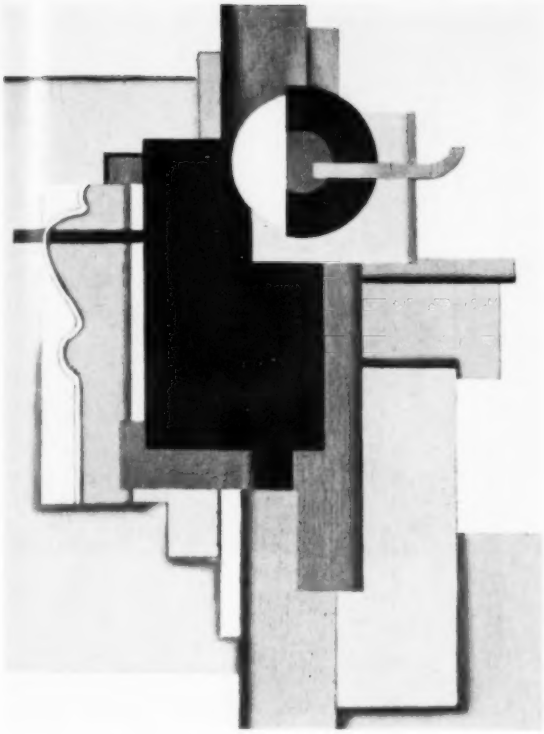
Oskar Schlemmer
Dreiergruppe, Öl, 1942, 53,5×33,5 cm

El Lissitzky
Abstraktion mit aufgeklebter schwarzer Kreisfläche, 1922, 60 × 44 cm





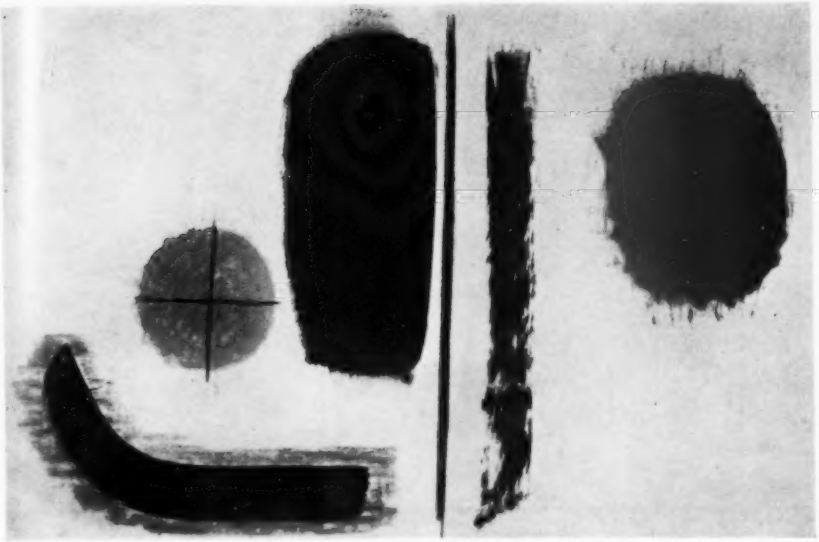
Wassily Kandinsky, Komposition 97/1923
Sammlung Karl Ströher



Willi Baumeister
Konstruktiv, Öl, 1924, 73×58 cm

Willi Baumeister
Safer VI, Öl, 1953, 100×81 cm

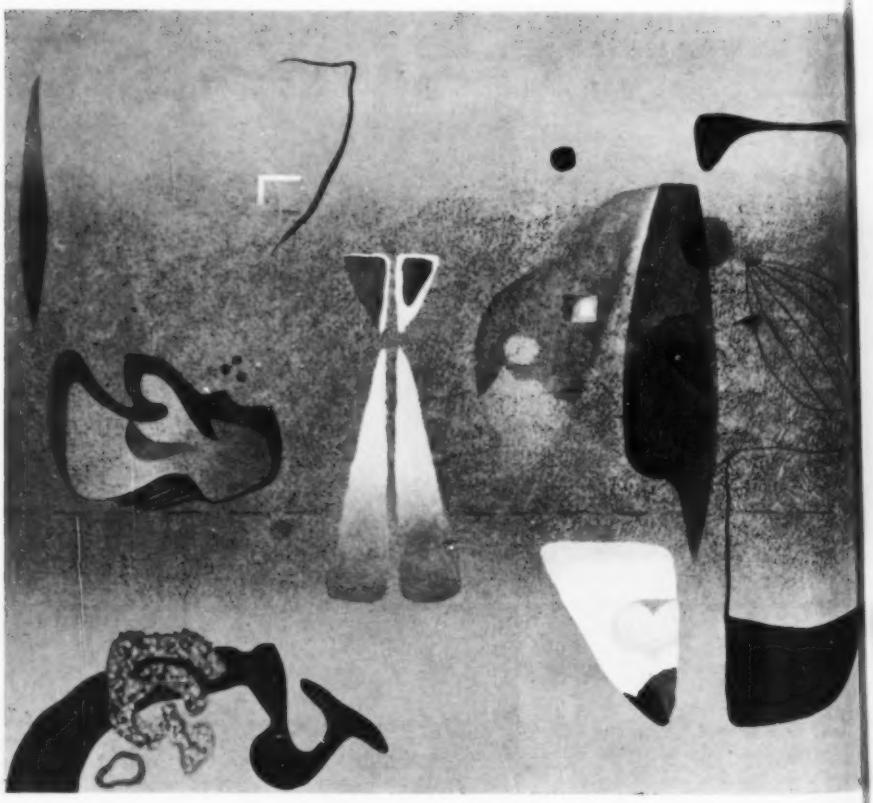
Hans Hartung
Öl, 1955, 146 x 114 cm



Hans Hartung
Tempera, 1950

Fritz Winter
Komposition, Öl, 1951, 50 x 70 cm

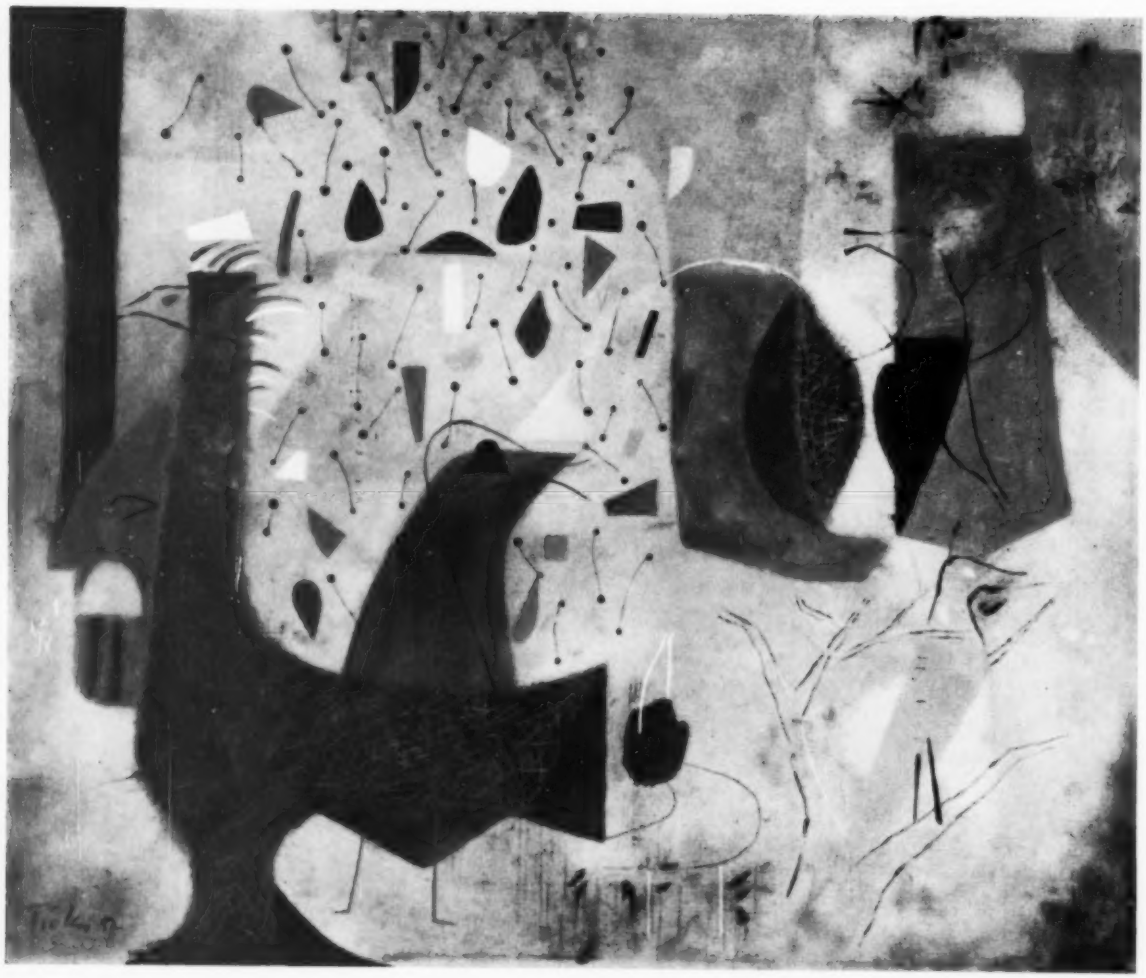
Ernst Wilhelm Nay
Figurale, Öl, 1948, 80×100 cm



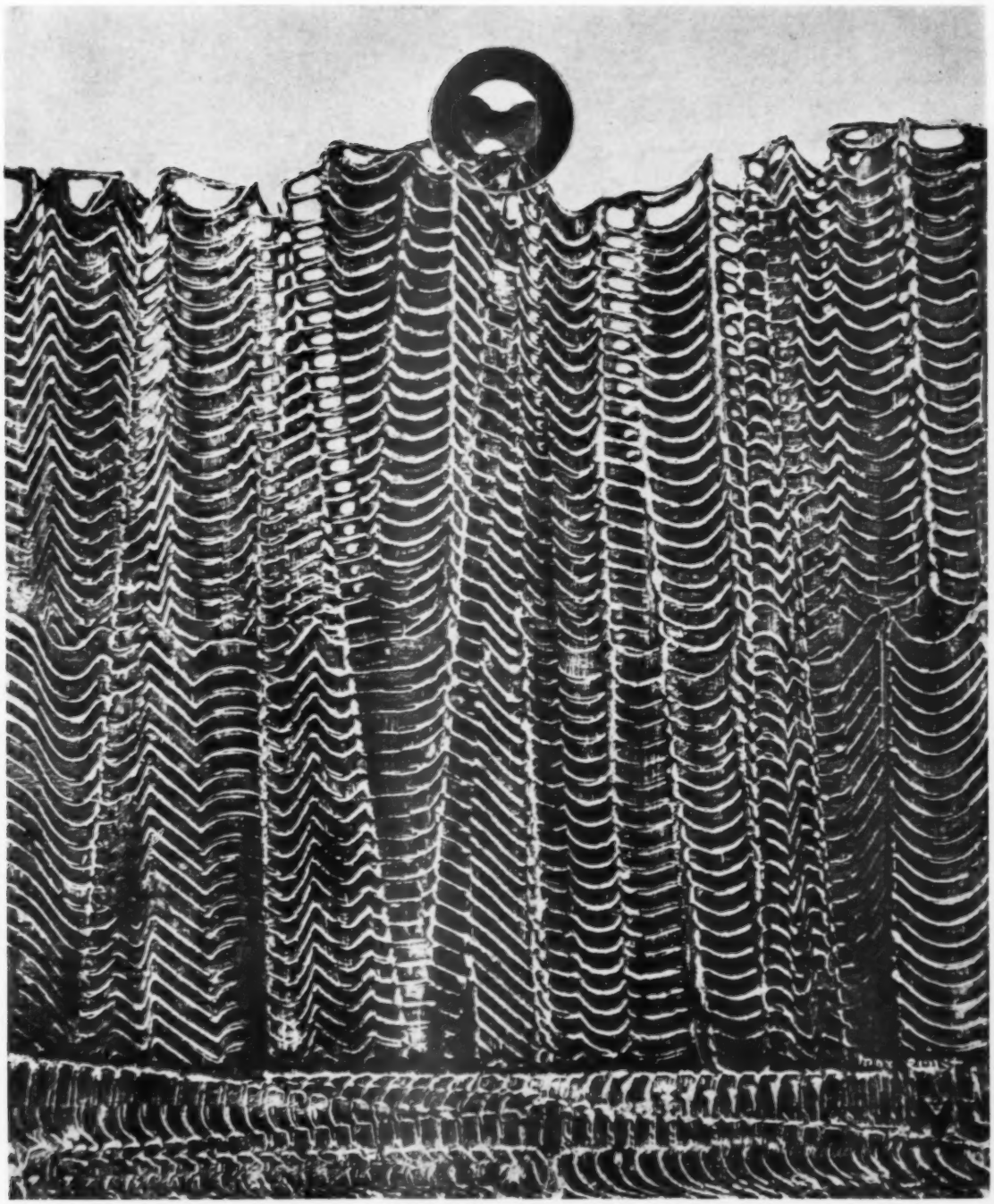
Gerhard Fietz
Verschleiert, Eitempera,
1948, 55×65,5 cm

H. A. P. Grieshaber
Der Coiffeur, Farbholzschnitt, 1952, 116×71 cm

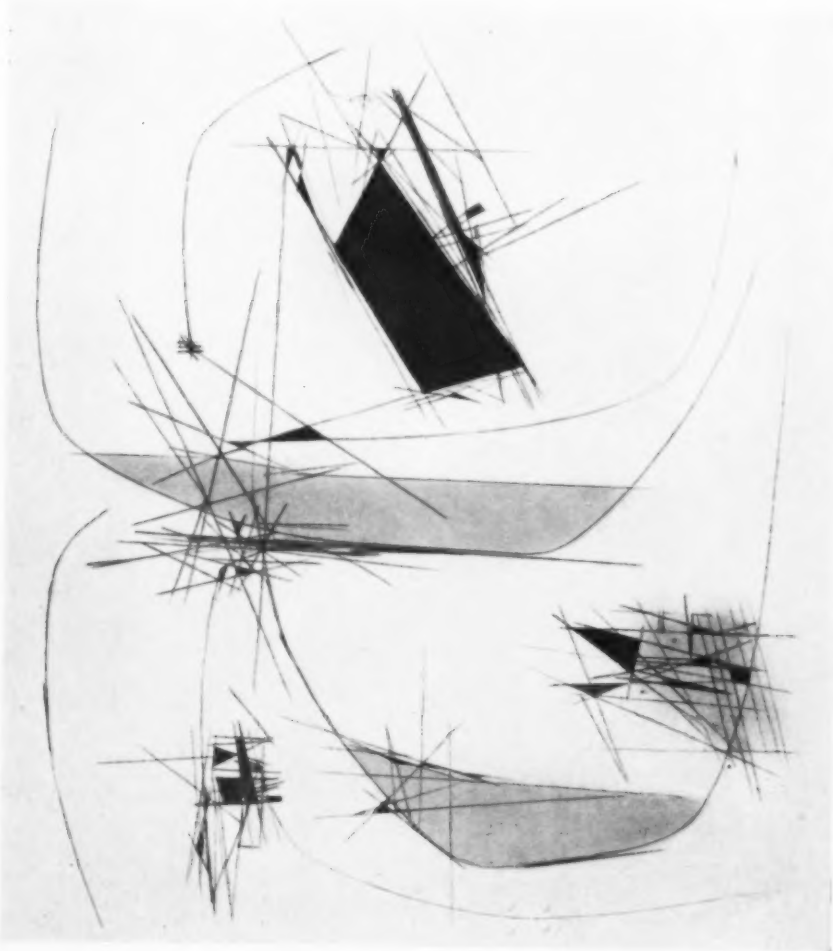
Heinz Trökes
Vogelstimmen, Öl, 1957, 50,5 × 60,5 cm

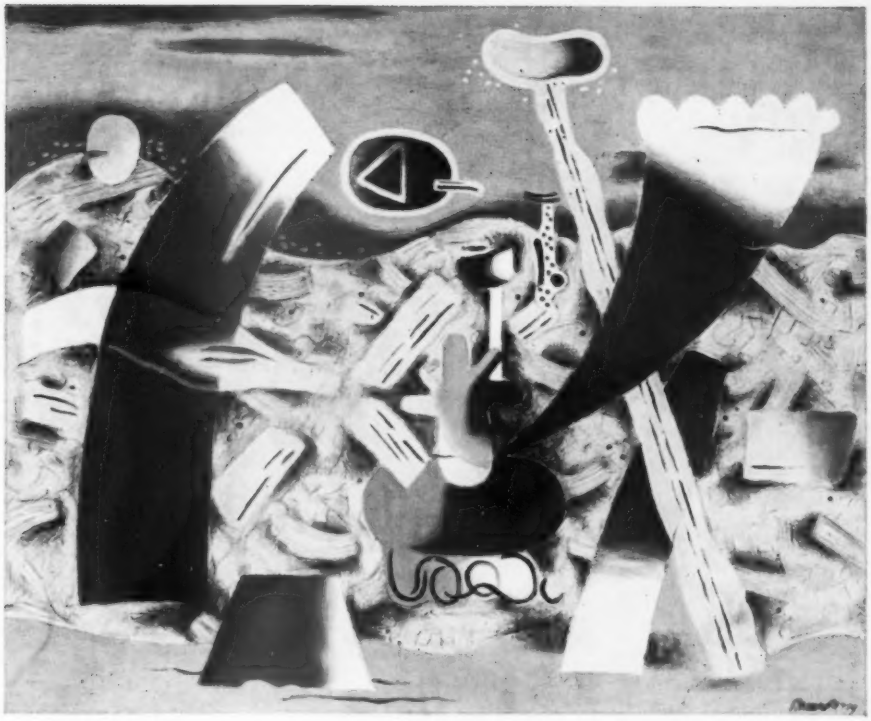


Max Ernst
Grätenwald, Öl, 45,5 x 37,5 cm



Rudolf Mauke
Öl, 1956, 121,5×106,5 cm





Willi Baumeister, Metaphysische Landschaft, 1949
Sammlung Karl Ströher

Oskar Schlemmer, Tischgesellschaft, 1923
Sammlung Karl Ströher

„Blauen Reiters" und ihrer Schülerschaft. Zögernd — schon aus räumlichen Erwägungen — tritt neben die Malerei auch die Plastik. Daß die Schwesterkünste, neben der Architektur, daß Musik, Theater, Literatur in Parallele zum eigentlichen Sammelgebiet gesetzt werden, versteht sich am Rande.

Als die praktische Grundlegung der Sammlung ist die Ausstellung vom Juli 1950 in Darmstadt anzusehen, zu der der Sammler folgende abstrakt oder abstrahierend schaffende Künstler eingeladen hatte: Ackermann, Alfred Arndt, Berke, Cavael, Eichhorn, Fassbender, Fietz, Frankenstein (Berlin), Erich Fuchs, Ruprecht Geiger, Greis, Hempel (München), Hanns Hoffmann-Lederer, Mila Hoffmann-Lederer, Gerhard Kadow, Kubicek, Hans Kuhn, Nay, Alexander Rath, Ritschl, Hildegard Schill, Hans Thiemann, Trier, Trökes, Fritz Winter. Von jedem Künstler hingen 2 Bilder (von Hempel war nur eines da).

Ein eben fertig gestellter Werkraum im neu erstehenden Quartier für „rauchlose Industrie" diente als Ausstellungshalle. Eine Elite von Kennern bildete die Jury. Fünf Preise waren zu vergeben. Sie fielen, abgestuft in der Höhe, der Reihe nach auf eines der anwesenden Werke folgender Künstler: Fietz, Trier, Winter, Fuchs, Fassbender. Ihre Ermittlung ging so vor sich: Die Juroren notierten ohne Fühlungnahme untereinander jeder für sich die ihnen richtig scheinende Reihenfolge. Dann traten sie zusammen, um die Resultate miteinander zu vergleichen und abzuschließen. Und dabei ergab sich, daß um die ersten drei gewählten unter 49 Bildern kaum Differenzen festzustellen waren, hie und da einmal verschiedene Auffassungen über 1 oder 2, 2 oder 3. Das ist m. E. wieder ein Beispiel für die Existenz eines absoluten Qualitätsgefühls, das sich auch im Bereich des „Abstrakten" nicht beirren läßt. Freilich will es, wie alle Sinnesorgane, entwickelt und geschult werden.

Karl Ströher erwarb eine größere Anzahl von Werken der Ausstellung, auch nicht prämiierte. Gleichzeitig entsprang hier ein weiterer Kontakt mit den Künstlern, die, auf eine solche Aktivität aufmerksam geworden, die Bekanntschaft des Sammlers suchten, wie er selbst andererseits bis heute nicht abließ, Werken und ihren Urhebern näher zu kommen. Dem ersten Wettbewerb ließ er den Karl-Ströher-Preis folgen. An sich nur mit 1000,— DM ausgestattet, hat seine Verleihung gewöhnlich Ankäufe und oft weitere Förderung im Gefolge. Preisträger waren 1951 Lemcke, Weber und Reifarth, Berlin, 1952 Nay, 1953 Eberhard Schlotter, Darmstadt, (insbesondere für seine Tätigkeit als Schöpfer großer Wandbilder), 1954/55 Rudolf Scharpf, Altleiningen.

Der Preis für 1951 wurde nochmals in einer Ausstellung ausgetragen, zu der alle Berliner Maler bis zum 30. Lebensjahr aufgefordert waren. Sie wurde unter Mithilfe von Hofer, Schmidt-Rottluff, Schumacher und Heldt in der Akademie juriert und dort gehängt. Auch sie führte nicht zur Entdeckung des „Picasso der deutschen Malerei", aber auch sie war gerade den Jungen ein Ansporn.

Nach diesen Ausstellungen nahm das Tempo des Aufbaus ständig zu, wobei das Prinzip der Kernbildung mit bezeichnenden Beispielen aus dem Werdegang einzelner Künstler angewandt wurde. So sind u. a. reich und vorzüglich vertreten Schlemmer, Baumeister, Gilles, Winter, Fietz, Nay. Scharpf, kaum als Maler tätig, erscheint mit vielen Zeichnungen, Monotypien und Holzschnitten; von Grieshaber enthält die Sammlung einen erheblichen Teil des graphischen Werkes. Zur Förderung dieses Künstlers wurden 1953 von etwa 60 Stöcken aus der Schaffenszeit 1950—1953 je drei Stücke abgezogen und mit dem Stempel „Ströherabzug" gekennzeichnet.

1954 schlug der Referent dem Sammler vor, einen ersten Überblick durch eine öffentliche Ausstellung zu geben. Sie fand unter dem Titel „Kunst unserer Zeit — Sammlung Karl Ströher" im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt statt und war im wesentlichen auf Bilder beschränkt. Ihre Qualitätshöhe wurde von Kennern immer wieder hervorgehoben. Der Katalog verzeichnet mit 205 Nummern keineswegs den Gesamtbestand. Doch wurde durch viele Abbildungen versucht, das Material zu charakterisieren. Er läßt in der Wahl das Wollen des Sammlers erkennen, vor allem auch durch das Setzen der Akzente. Kaum einer der bekannteren lebenden deutschen Künstler fehlt neben den schon oben genannten. So finden sich u. a. Ackermann, Bargheer, Berke, Camaro, Eichhorn, Hans Hartung, Heldt, Imkamp, Meistermann, Ritschl, Trier, Werner, Trökes, Mac Zimmermann. Unter den einstweilen weniger bekannten, meist jüngeren stehen Namen wie Berninger, Fuchs, Greis, Lander, Lemcke, Reifarth, Ribitzky, Röscheisen, Bernhard Schultze, Strey, Inge Vahle-Giessler, Ernst Vogel, Rolf Wagner.

Der Kreis der älteren schöpferischen Generation, die Mitglieder etwa der „Brücke", des „Blauen Reiters" und des „Bauhauses", ist in der Ausstellung von 1954 an Zahl noch verhältnismäßig bescheiden, an Güte sehr beachtlich da. Es hebt an mit der Halbfigur der alten Bäuerin vor einem Landschafts-Stenogramm (so auf nur assoziative Weite ist diese Landschaft gekürzt) von der großen Bahnbrecherin Paula Becker-Modersohn. Stattlich ist die Reihe der Fehmarn-Aquarelle E. L. Kirchners; eine farbig und kompositionell gleich diszipliniert durchgeführte Arbeit das kleine Bild mit den zwei Spaziergängern im Wald.

Ähnliches ist von dem Bild Otto Muellers mit den zwei „badenden Mädchen am Bergsee" zu sagen. Die „Zwei Mädchen im Garten" von Nolde sind ein klassisches Beispiel für die Raum- und Symbolkraft seiner Farbe; sein Aquarell „Allein" mit dem Pierrot, angeblich eine Selbstdarstellung und aus den letzten Jahren, rührt an durch seine hintergründige Melancholie. Schmidt-Rottluffs „Handschuhanzieherin" von 1915 aus der Sammlung Dr. Niemeyer ist seit langem als eines seiner Hauptwerke bekannt, und Heckels „Gehölz am Meer" von 1913, ein Bild ohne Figuren, lapidar im Aufbau und kühn in der Farbigkeit mit der rosa Wolkenwand im Grund, gehört zu seinen eigenwilligsten Landschaften.

Der „Blaue Reiter" erscheint mit dem abstrakten, halb mathematisch strengen Aquarell Kandinskys von 1923, einem ganz und gar nicht kühlen oder berechneten Werk, vielmehr von einer strahlenden Musikalität und sicher nicht ohne Bedacht mit der Widmung versehen: „Meinen lieben und verehrten Herrn und Frau von Hoesslin zum Andenken an Dessau. Herzlichst Kandinsky. 20. 5. 26." Hoesslin, vor einigen Jahren verstorben, war bekanntlich einer unserer bedeutenden Dirigenten.

Klee repräsentierten 1954 schon sechs Werke, von der frühen Bleizeichnung einer „Aussicht nach Süden vom Schwarzbach aus" (1895), die sein rein zeichnerisch-formales Können vollendet belegt, über den „beflaggten Berg" von 1921 in seiner kletternden Dynamik bis zu der beziehungs- und gedankenvollen Begegnung zweier Wesen auf dem Blatte „Grüßen sich" von 1939. Das Aquarell von Marc mit dem Fuchs (1912) hat trotz seiner Kleinheit die Aussagekraft eines Bildes und gehört zu seinen vollendeten Leistungen. Von Mackes Aquarell „Park im Süden" (1914) gilt das gleiche. Zwei bezeichnende Phasen verkörpern die beiden Köpfe von der Hand Alexej van Jawlenskys.

Ein bedeutendes Bild Feiningers konnte noch nicht erworben werden; wohl aber sind die frühe Tuschzeichnung mit dem „Kirchplatz" und die „Segelschiffe", ein Aquarell von 1933, vollgültige Beispiele seines Stils.

Unter den jüngeren Meistern des „Bauhauses" führt Oskar Schlemmer mit Recht. Die „Tischgesellschaft" von 1923 aus der Sammlung Frau Ida Bienert ist nicht nur ein Hauptwerk aus der glücklichen Zeit am Bauhaus; sie strahlt auch das Geheimnis des Raumes mit einem Zwang, der den Atem stocken läßt. Daneben wird aus den straffen „Konstruktionen" von Moholy-Nagy offenbar, welche Spannweite das Schöpferische im Bauhaus hatte. Daß sie ganz persönlicher Gestaltung kein Hemmnis war, belegen mit ihrer Entfaltung die Bauhausschüler Werner Gilles und Fritz Winter. Von beiden enthält die Sammlung hochwertige Gruppen von Arbeiten.

Willi Baumeister machte als Künstlerpersönlichkeit auf Karl Ströher einen entscheidenden Eindruck. Darum spiegelt die Sammlung seine Entwicklung lückenlos mit bezeichnenden Werken aus allen Schaffensperioden, in dieser strengen Wahl nicht nur ein imponierendes, sondern auch ein überzeugendes Denkmal seiner Leistung. Sein Lehrer Adolf Hoelzel, der große Erzieher einer ganzen Generation zur Farbe und ihrer kompositionellen Anwendung, ist selbstverständlich mit guten Arbeiten da. Rohlfs, dessen Profil heute immer deutlicher wird, ist vielseitig dokumentiert. Das „Paar" von 1929 ist in seiner Gegensätzlichkeit zwischen Alt und Jung und der festen Statik des Aufbaus, wie der Eindringlichkeit des psychologischen Gehalts ein besonders gutes Werk des Künstlers.

Mit diesem summarischen Überblick ist selbst das Wichtige keineswegs erschöpft. Wie überzeugend entwickelt und aufgebaut bietet sich etwa die Serie von Bildern, Zeichnungen und Monotypien von Gerhard Fietz dar, einem der ernst ringenden unter den „Jüngeren" (geb. 1910), und wie ungebärdig steigt einer der letzten Gäste in die Farbe, Helmut Berninger, München (geb. 1927). Überall ist, dem Wesen des Sammlers gemäß, das Leben unmittelbar spürbar, und seine Buntheit wächst fast täglich, genährt auch von jenseits der Grenzen; nennen wir nur Bott und Nouvean in Paris, Delahaut in Lüttich, Rooskens in Amsterdam.

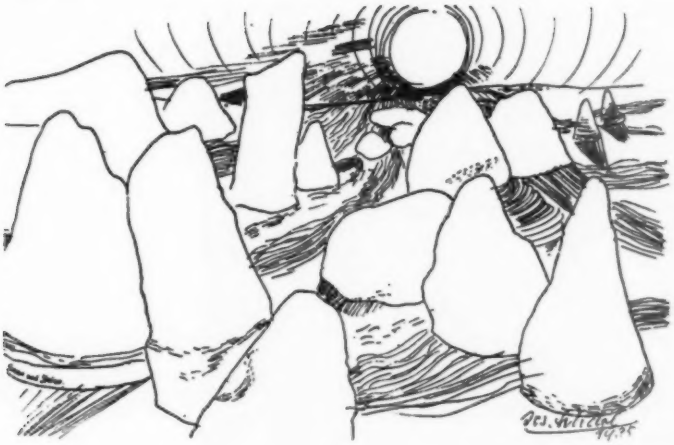
Der „Surrealismus" — eine „Sackgasse" wurde er einmal genannt — erscheint bei Karl Ströher nur mit wenigen seiner Anhänger. Edgar Iené, Saarbrücken, gehört mit Mac Zimmermann zu den eindringlichen Gestaltern dieser Gattung. Vielleicht ist in diesem Gestaltungsraum nur eine Kraft wie die von Max Ernst wirklich zeugend, ähnlich der Paul Klees in den ihm allein gemäßen Bezirken.

Von der Graphik war noch kaum die Rede; sie wird in einer eigenen Ausstellung ans Licht treten, vielleicht ergänzt durch Neuerwerbungen von Bildern, über die später einmal zu berichten wäre. Zwei sollen hier schon fürs Ganze sprechen: „Seine Ahnen" von Emil Nolde und der kleine „Grätenwald" von Max Ernst. Wer in solchen Werken nur einen „Verfall" unserer Kunst sieht, dem ist nicht zu helfen, wohl aber zu raten: Man spielt nicht Geige, wenn man unmusikalisch ist. Es ist aber auch noch nie eine Schande gewesen, unmusikalisch zu sein, und ebensowenig ist ein Mangel an Kunstsinn Grund zu Minderwertigkeitskomplexen. Unehrlich aber sind die Hörer ohne Gehör und die Kunstbetrachter ohne Kunstsinn, sofern sie den Anspruch erheben, richten zu dürfen.

Erich Wiese

Rudolf Scharpf

Josef Scharl



Daß ohne Kunstsammler jedem größeren Gemeinwesen ein wichtiges Glied fehlt, erlebt man heute schmerzlich in den meisten Städten. Im Mangel materieller Mittel kann der Grund für das Versiegen der Sammlertätigkeit nicht länger gesucht werden — offenbar fehlt es an wirklichem Kunstsinn und an dem Wunsch, anderen Einblick in die beglückenden Bereiche der Kunst zu verschaffen. Die jüdischen Sammler taten dies vor der Hitlerdiktatur mit Hingebung und Freude, wenn gewiß auch die Befriedigung über den Besitz der Werte, der Stolz, sie erwerben und zeigen zu können, dabei mitwirkten. Aber bei den Sammlern früherer Jahrhunderte wird es nicht anders gewesen sein. Die meist günstig zur Schau gestellten und gepflegten Kunstschätze bildeten bei großzügiger Geselligkeit ein inspirierendes Zentrum und eine weitherzig vielen zugänglich gemachte Sehenswürdigkeit der Städte.

Wenn heute in Heidelberg mehrere Industrielle u. a. eine Reihe guter, ja vorzüglicher Bilder besitzen, aber weder weitere hinzuerwerben noch die vorhandenen zugänglich machen, so ist das ein Zeichen geistiger Erstarrung (Cézannes Mann mit der Pfeife, ein Parallelwerk des Exemplars der Mannheimer Kunsthalle, befindet sich in unzugänglichem Privatbesitz).

Der Reiz der einzigen in Heidelberg bestehenden und als solche anzusprechenden Sammlung liegt nicht in Hauptwerken hervorragender Meister, sondern in dem bunten Mosaik verschiedenartiger kleiner Stücke, die aber zusammengesetzt ein aufschlußreiches Zeitbild ergeben, einen Querschnitt vor allem durch die Epoche nach dem ersten Weltkrieg, die beweglicher, undogmatischer, vielfältiger und vulkanischer war als die unsrige. Das bemerkenswerteste Ingredienz der Sammlung Moufang ist nicht so sehr an den Wänden zu finden als in den Mappen und Publikationen aus jenen Jahren, die ein ungemein fesselndes Schauspiel von hochwirbelnden Kräften und aufrauschenden Impulsen schöpferi-

scher Geister ergeben. Auch stillere Naturen wurden in diesen Strom gezogen. Wir sehen den Prozeß heute schon als historisches Geschehen an; beim Durchblättern der sorglich gebundenen und daher gut erhaltenen Zeitschriften gewinnt er Leben und Gegenwart.
1919 erschienen allein drei Blätter neu mit Beiträgen der heute noch als wesentlich geltenden Künstler und Schriftsteller, z. T. mit Originalgraphiken (von Archipenko, Beckmann, Marc, Klee, Schmidt-Rottluff u. a.) und mit grundlegenden Aufsätzen über Künstler oder von diesen selbst (Kokoschka, Autobiographische Notizen). Es waren dies die „Münchner Blätter für Dichtung und Graphik", der „Genius", der sich „Zeitschrift für werdende und alte Kunst" nannte, herausgegeben von Heise, und der „Ganymed", herausgegeben von Meier-Graefe. 1920 folgte, mit Flugblättern beginnend, der „Ararat", zuerst herausgegeben von Hans Goltz, dem im Kampfe um die neue Kunst sich einsetzenden Verleger, später von Leopold Zahn. Was „Das Kunstblatt", der „Cicerone", „Kunst und Künstler" freilich nur in einem bestimmten Umkreise für Nord- und Mitteldeutschland bedeuteten, haben diese Blätter für Süddeutschland geleistet. Alle waren zwar nur von kurzer Lebensdauer, gaben aber häufig noch Sonderdrucke heraus, wie z. B. die Zeitschrift „Dichtung" das „Buch der Toten" 1919 als Denkmal für die im Kriege gefallenen Dichter und Künstler. Das „Zeitecho" (Kriegstagebuch der Künstler 1914—1917) erschien schon während des Krieges mit Beiträgen von Martin Buber, Kerr u. a. und Originalgraphiken von Klee, Scharff u. a. An seltenen Mappenwerken und Flugblättern sind zu nennen: Flugblätter des Kunst- und Kulturrats in München mit dem Abdruck von Momberts „Aeon" und Farbholzschnitten des in New York verstorbenen genialen Gustav Wolf, das Mappenwerk „Die Schaffenden", in dem Heckel, Seehaus, Meidner u. a. Graphiken veröffentlichten, die Mappe der Künstlervereinigung „Sema" mit Lithos von Klee, Kubin u. a., die Bilderbücher des Sturm, von denen das über Jacoba van Heemskerck fesselt, die gleichzeitig mit Kandinsky rhythmisch zu malen begann und deren Aquarell aus der Sammlung Moufang das Fortentwickeln des Jugendstils zur abstrakten Malerei einleuchtend belegt.
Die „Jugendliebe" des Sammlers galt Hans Thoma, der mit zweihundert Radierungen anwesend ist, außer den bekannten (Der Wanderer) auch mit der Vielzahl der in Vergessenheit geratenen Landschaften, biblischen Szenen und Signete. In richtigem Instinkt für den Aufschwung der deutschen Kunst im Expressionismus wandte sich Dr. Moufang diesem und den ihm verwandten Werken zu und erwarb, da dem Studenten der Ankauf von Ölbildern unmöglich war, Aquarelle von Hofer (aus der Indischen Reise), Nolde (Junge Frau), Pechstein (Aus Palau, Bildnis des Sohnes), Heckel (Blick durch Bäume 1920) und Zeichnungen von Hofer (Drei Mädchen), Barlach (Kohlezeichnung a. d. Armen Vetter), Lehmbruck (Frauenkopf) und Scharff (Gr. Kopf, lavierte Tuschzeichnung, Paris 1912) sowie Druckgraphik, u. a. Noldes Farbholzschnitt „Junges Paar", der auch in der Neuen Abteilung der Karlsruher Kunsthalle Nolde als Graphiker repräsentiert, als Rarität den Rohdruck eines Kirchner-Selbstbildnisses, Pechsteins frühen Holzschnitt „Boote am Haff" (1912), Schmidt-Rottluffs grandioses Folioblatt des Hl. Franciscus (1919), die als Proben aus den Graphikmappen genannt sein mögen.
Besonderes Interesse wurde Felixmueller entgegengebracht, dessen „Gasarbeiterstreik" (Aquarell) sowie der 1919 entstandene Holzschnitt „Familie" als erlebte Zeitdokumente sich behaupten. Auch Max Unold gehörte zu den Malern, welche die passionierte Gruppe junger Kunstfreunde anzog. Freilich hatte er sein bestes bereits vorher, 1911, geleistet, als er, in der Tradition der Münchener Schule stehend, Trübner Ebenbürtiges in einem kräftigen Realismus hinstellte. Hausenstein widmete ihm 1921 eine lebendige Studie in der so verdienstvollen Reihe „Junge Kunst". Es rundet sich das Bild damaliger Münchener Malerei mit Josef Eberz, dem Schüler Hölzels (vgl. die Monographie L. Zahns in der gleichen Reihe), der von dessen Lehren ausgehend zu farbenglühenden, ineinander sich verschränkenden, grecoähnlichen Kompositionen gelangte.
Aus dem Kreise des Blauen Reiters begegnen wir Jawlensky, Campendonk, Klee und Marianne von Werefkin, Campendonk mit der anmutigen Hirtin von 1920, Jawlensky in dem Stilleben von 1913, vom Maler selbst in Ascona erworben. Die runden und ovalen Formen der Schalen und Früchte und das vorherrschende Tintenblau erzeugen die Jawlensky eigene dunkel-ernste Geschlossenheit. Maria Uhden (Georg Schrimpfs erste Frau), neben der Werefkin die zweite begabte Malerin des Kreises (von der dritten, Gabriele Münter, sahen wir keine Arbeit, dagegen von der Hölzelschülerin Ida Kerkovius ein kleines konzis gebautes Bild) beeindruckt mit ihrem Holzschnitt „Bärenführer" aus dem Jahre ihres frühen Todes 1918. Ein Jahr danach entstand das Bild „Im Hof" des mit ihr verbundenen Georg Schrimpf, am Beginn des Wirkens dieses Mannes als Maler, der sich bis dahin als Koch und Konditor durchgebracht hatte. Das kleine Werk figurierte 1920 in Darmstadt auf der Ausstellung „Deutsche Expressionisten", da die Bezeichnung Neue Sachlichkeit noch nicht geprägt war und auch Carràs Monographie in den Valori plastici erst 1924 erschien.

Alexej von Jawlenksy
Stilleben, Öl, 1913

Georg Schrimpf
Im Hof, 1919

Georg Ehrlich
Kopf der anbetenden Maria, Federzeichnung, 1921

Georg Schrimpf
Holzschnitt, um 1920

Josef Scharl
Sitzende Frau, Öl, 1937

Edwin Scharff
Reiter, Pinselzeichnung, 1945

Edwin Scharff
Lavierte Tuschezeichnung, 1912

Emil Nolde
Junge Frau, Aquarell

Carl Hofer
Stehende Mädchengruppe, Zeichnung

Willibald Kramm
Bildnis Dr. Franz Moufang, Tempera, 70×100 cm, 1946

Den aus dem Expressionismus hervorgegangenen, jedoch eigenständigen und etwas abseitigen Malern Josef Scharl und Georg Ehrlich hat Moufang früh seine Freundschaft und Aufmerksamkeit zugewandt. Von Scharl besitzt er Temperabilder, Zeichnungen und Radierungen von 1931 bis 1953, dem Todesjahr Scharls, ferner die „Sitzende Frau" von 1937, ein Ölbild in kaltglühenden branstigen Farben, wohl eines der stärksten vorhandenen Werke — neben dem in Blau atmenden großen Bilde von Ehrlich „Der Blinde und der Lahme", in dem das tastende Suchen im Kriege irregeführter Menschen ergreifend zum Ausdruck kommt. Es verstrahlt bereits die gleiche visionäre Beseelung wie die religiösen Plastiken und Reliefs des heute in England schaffenden Meisters (vgl. die Bronzebüste Christus 1951/52 im KUNSTWERK Heft 2/1954).

Unter den in Heidelberg einheimischen Malern wurden Willibald Kramm und Hanna Nagel besonders in ihrer älteren Produktion bevorzugt, von den jüngeren Begabungen Hasso Gehrmann, eine der eigenwilligsten und kompromißlostesen, gefördert.

Bei der Plastik liegt der Akzent, durch persönliche Beziehungen mitbestimmt, auf Edwin Scharff und Max Laeuger. Außer Scharffs Parträtbronze des Vaters (1922), die an Kraft und concinnitas an Wölfflins renommiertes Bildnis heranreicht, besticht das Frühwerk der kleinen Ruhenden (1914), das knapp artikuliert in klarer Gelenkigkeit von Lehmbrucks Gestalten (Torso in der Mannheimer Kunsthalle) beeinflußt scheint. Von Max Laeuger, dem Hauptmitarbeiter der Karlsruher Manufaktur unter Nicola Moufangs Leitung, behalten weniger die jugendstilhaften Majolikareliefs, Fabelwesen und Genien ihre volle Geltung als die kleinen gedrungenen Vasen und Schalen in kostbarem Jadegrün und Blau, Vorbilder meisterlich vollendeten Handwerks. Die 1919 entstandene Holzfigur der „Cassandra" von Erich Kuhn ist so dynamisch und von plastischen Reizen erfüllt bei voller Ausnutzung der im Holze ruhenden Eigenschaften, daß sie als eine expressionistische Plastik kat'exochen angesprochen werden darf, ebenso beachtenswert wie das Werk manches bekannteren Bildners. Mit zwei schön in sich ruhenden Buntsandsteinfiuren von Hans Nagel (geb. 1926) ist auch hier die Linie bis zur jungen Generation weitergeführt.

Hanna Grisebach

Edvard Munch, Selbstporträt
(aus dem Bildband: Arve Moen, „Edvard Munch", Bruckmann Verlag, München)

Va

Fri
Jahrz
ler,
gesel
der
öffen
schni

Van Goghs Nachruhm in Zahlen

Friedrich Markus Huebner, der seit Jahrzehnten in Holland lebende Kunstschriftsteller, hat soeben in der Ruhrländischen Verlagsgesellschaft, Essen, die substanzielle Schrift „In der Heimat Vincent van Goghs" (DM 4,80) veröffentlicht. Wir entnehmen ihr folgenden Abschnitt:

Als Vincent van Gogh im November 1885 seinem Vaterlande endgültig Valet gesagt hatte, um sich erst nach Belgien (Antwerpen) und weiterhin nach Frankreich (Paris) zu begeben, hatte er in Nuenen, wo er damals bei einer Küsterswitwe untergekommen war, alles zurückgelassen, was seinen bisherigen Schaffensertrag bildete. Es handelte sich um einen hochgetürmten Stapel von 500 Skizzenblättern, fertigen Zeichnungen und Ölgemälden. Sein Vorhaben war wohl, sich diese Arbeiten einmal später nachschicken zu lassen. Da jedoch ein diesbezüglicher Bescheid ausblieb, nahm seine Mutter die Arbeiten hernach in ihre Obhut.

Sie wurden von ihr in eine mächtige Kiste verpackt und nach Breda verfrachtet, wohin die Mutter nach dem Tode ihres Mannes 1885 übersiedelte. Da aber die Wohnung, welche die Pastorwitwe in Breda bezog, zu klein war, als daß sich darin die ungefüge Kiste hätte unterstellen lassen können, gab sie diese jemand anderem, und zwar dem Zimmermann Schrauer, zur Aufbewahrung. Hier geriet sie in Vergessenheit. Nach Jahr und Tag bestellte Schrauer, dem die Kiste im Wege stand, einen Lumpenhändler mit dem Auftrage, sie wegzuschaffen. Der Lumpenhändler versuchte seinerseits, sich der Kiste und ihres Inhalts dadurch zu entledigen, daß er alles, was er darin vorfand, zum Gesamtpreis von einem Gulden feilbot. Es fand sich jedoch niemand, der für all „das Zeug" soviel erlegen wollte. Er verstaute darum den Packen der Zeichnungen und Ölbilder mit anderem Gerümpel in seinem Keller und entsann sich seiner schon gar nicht mehr, als seine Frau eines Tages beim Herumkramen im Keller auf die Zeichnungen mit nackten Aktstudien stieß; sie erklärte, der Sündenbettel müsse aus dem Hause, und wenn ihr Mann ihn nicht schleunigst wegschaffe, sei sie es, die das Haus verlassen werde.

Van Goghs Jugendwerke wanderten daraufhin zu dem Ramsch- und Altwarenverkäufer J. Couvreur in Breda, der später erzählte, welches Verfahren er einschlug, um „den Bettel" an den Mann zu bringen. Er mietete einen Handkarren, lud die Papierbogen und die Leinwände darauf, wobei er zur Reklame auf die Außenfläche der Karrenbretter ein paar Gemälde festnagelte, und bot in den Straßen und auf den Plätzen die Werke zum Verkauf aus. Die Aktstudien waren von ihm vorher nach einer Papierfabrik in Tilburg gebracht worden, wo sie zu neuem Papier vermahlen wurden. Der Preis, den Couvreur verlangte, betrug ganze 10 Cents je Stück, doch fand er im allgemeinen nur wenig Anklang, so daß er viele Werke einfach verschenkte, u. a. an eine Mädchenschar, die auf der Straße Ringelreihen spielte und von der die Bilderleinwände zu Schnürchen zurechtgeschnitten wurden. In den Kneipen, wo er verkehrte, bot er die Gemälde sogar für eine Runde Bier feil. Es waren, wie Couvreur berichtete, Bilder, die zumeist Szenen aus dem Leben der Kleinbauern und Hausweber aus der Gegend von Etten und Nuenen darstellten, die Mehrzahl davon gut erhalten. Später, nachdem der unbekannte Maler Vincent van Gogh ein berühmter Mann geworden war, gab sich Couvreur die erdenklichste Mühe, wieder in den Besitz wenigstens einiger der von ihm verschleuderten Werke zu gelangen. Den Preis, den er für die seinerzeit mit 10 Cents abgegebenen Stücke zu erlegen hatte, stellte sich nunmehr auf 60 bis 70 Gulden; Couvreur zahlte anstandslos. Jedoch konnte von ihm nur ein Teil der Werke ausfindig gemacht werden. Die Mehrzahl war im Laufe der Zeit vernichtet worden; einiges ist vielleicht bei unbekannten Besitzern noch heute erhalten. Aus jenem hier und da wieder aufgetauchten Bestande stammte jedenfalls ein Teil jener Werke, die schließlich in den Besitz von H. P. Bremmer bzw. von Frau Kröller übergegangen waren.

Wie groß der rein preismäßige Wertzuwachs der Werke van Goghs geworden ist, wurde während der im Frühjahr 1952 abgehaltenen Versteigerungen der Sammlung Willem Mengelberg offenbar. Für eine einzige Handzeichnung van Goghs wurden auf dieser Versteigerung nicht weniger als 12 000 Gulden erlegt. Eine Zeitung in Amsterdam wurde dadurch veranlaßt, den heutigen Wert- und Preisstand aller Werke des Malers, der selber zeitlebens ein Armutleider war, eine Gesamtberechnung zu unterziehen. Die Zeitung kam zu dem folgenden Ergebnis: „Vincent van Gogh hat ungefähr 1500 Handzeichnungen hinterlassen; setzt man den heutigen Preis des einzelnen Blattes mit 10 000 Gulden an, so bedeutet dies eine Gesamtsumme von 15 Millionen Gulden. Zu den Handzeichnungen kommen die von dem Künstler angefertigten Ölgemälde. Man hat deren Anzahl aus seiner besten Zeit mit eintausend Stück anzusetzen. Nachdem kürzlich ein Gemälde aus seiner reifsten Zeit zum Preise von 135 000 Dollar in amerikanischen Besitz überging und nachdem ein Gemälde aus der Beginnperiode des Malers, der Brabanter Zeit, die bisher weniger gesucht war, für 30 000 Gulden verkauft wurde, bewertet man heute auf dem internationalen Kunstmarkt die Werke van Goghs aus seiner besten Zeit das Stück mit durchschnittlich 200 000 Gulden. Dies bedeutet, daß van Gogh mit seinen eintausend besten Ölgemälden heute einen Schätzungswert von 200 Millionen erarbeitet hat. Zieht man die 15 Millionen Gulden Schätzungswert für die Handzeichnungen hinzu, so kommt man auf einen Gesamtbetrag von 215 Millionen Gulden, einen Betrag, groß genug, um davon zwei moderne Schlachtschiffe zu bauen."

Gino Meloni und der expressive Lyrismus in der neuen Malerei

Gino Meloni, Selbstbildnis

Die modernen Maler der ersten Generation in Italien, ob Futuristen oder „Metaphysiker", ob Boccioni, Carrà, Chirico oder Morandi, haben ihre Nähe zur italienischen Klassik nur schlecht verleugnen können. Die abstrakte Malerei verwischt dagegen zunehmend die Unterschiede zwischen der Kunst der verschiedenen Länder. Der italienischen Malerei von heute nimmt sie nahezu alle ihre überlieferten Attribute. Den 1956 verstorbenen Prampolini, der sich in seiner Einstellung zu Ordnung und Maß gut mit Baumeister vergleichen läßt, könnte man noch „klassisch" nennen. Aber der formauflösende Lyrismus, der sich schon vor Jahren auch in Italien zu einer breiten Strömung entwickelte, leitete eine romantische Phase ein. Maler wie Afro, Santomaso oder Birolli stehen in ihr an der Spitze. Von ihnen setzen sich Dynamiker wie Moreni oder der vielfach überschätzte Vedova ab, ohne sich aber in ihrer anti-klassischen Gesinnung von ersteren zu unterscheiden.

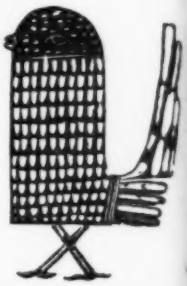
Auch Gino Meloni, geb. 1905 in Varese, muß man zu den Romantikern der neuen Malerei rechnen. Er ist ein expressiver Lyriker der reinen Malerei, ein Tachist also, aber immer in der Weise, daß ihm die Ausgewogenheit der Töne, die poetischen Kräfte der Farbe mehr bedeuten als eine Schaustellung von Gefühlen und seelischen Kämpfen. Hier sollte man sich vielleicht angewöhnen, innerhalb des Tachismus nähere Unterscheidungen zu treffen.

Meloni war in jungen Jahren als Drucker tätig, bei gleichzeitigem Besuch der Kunstgewerbeschule in Monza, wo der Bildhauer Arturo Martini unterrichtete. Später besuchte er die Freikurse der Brera. Seine erste Ausstellung fand 1939 statt. Seitdem hat er in Italien oftmals ausgestellt, meist in Mailand, wo der Inhaber der Galerie Apollinaire, Guido Le Noci, besonders für ihn eintritt. Auf der 28. Biennale 1956 in Venedig war er mit einer Sonderschau vertreten. Anfang dieses Jahres veranstaltete das Museum Schloß Morsbroich in Leverkusen eine Kollektivausstellung, auf der auch frühe Bilder zu sehen waren.

Bis 1955 blieb Melonis Malerei an den Gegenstand gebunden. Aber der Künstler sagt mit Recht „Ich bin nie Realist gewesen". Früh hat er seine Objekte in die Fläche gebreitet, ihre Farbe ganz unter malerischen und dekorativen, nicht unter naturalistischen Gesichtspunkten behandelt. Unter dem Einfluß der russischen Literatur des 19. Jahrhunderts waren seine ersten Arbeiten sozial gefärbt. Danach folgten seine Landschaften von Brianza. Zwischen 1948 und 1955 entstanden zahlreiche Variationen zum Thema: der Hahn, die ihm den Namen „il pittore di Galli" einbrachten. Diese Bilder, aber auch noch die venezianischen Motive „San Moisè" oder „La Salute" (beide 1953), die den Gegenstand bereits weit zurückdrängen, weisen in ihrer Farbigkeit und in ihrem Ornamentalismus auf van Gogh.

Meloni teilt diesen expressiven Ornamentalismus seiner früheren Bilder mit den gegenständlichen Arbeiten anderer Maler, z. B. Pollock, die später zum Tachismus überwechselten. Es ist auffällig, wie viele Tachisten sich in ihrer jüngeren Zeit ornamentaler Mittel bedienten.

Schon der klassische Expressionismus besitzt nicht von ungefähr eine eigentümliche Beziehung zum Ornamentalen, sie mag sich im Medium des Jugendstils wie bei van Gogh und Munch oder in den kantigen Formmustern des deutschen Expressionismus der „Brücke" aussprechen. In schwächerem oder stärkerem Grad, je nach dem, wie weit das Bedürfnis reicht, die Fluten des Gefühls abzustützen, greift der Expressionist zum Ornamentalen. In diesem Formprinzip, nicht in dem der reinen Abstraktion, kann sein Gefühl gebändigt weiterschwingen. Eine Vorherrschaft des Ornamentalen tötet indessen das Expressive ab — man denke an die späten Bilder Kirchners, die man irrigerweise als verwandt mit den Gestaltungsmitteln Picassos bezeichnet hat. Picasso ist vielmehr ein Beispiel dafür, wie an die Seite des Expressiven



Gino Meloni

plastische und tektonische Werte treten, die das Emotionelle mehr eindämmen als hervorkehren. Diese Stufe der Abstraktion, auf der das Expressive durch die tektonischen, rhythmischen, systematischen und intelligiblen Gesichtspunkte, die Cézanne so einzigartig hervorkehrte, ergänzt und beherrscht wird, ist ungleich schwieriger zu erreichen als diejenige, auf der sich Expression und Ornament verschwistern. Ob sich das Expressive isoliert, wie bei Soutine oder einem Tachisten wie Bernard Schultze, damit aber den eigentlichen Bereich der Malerei verläßt, ob es sich durch ornamentales Denken bindet, oder ob es die Einheit mit der reinen Form erzielt, kann zwar nicht über den vitalen, aber über den geistigen Gehalt eines Werkes entscheiden.

In Melonis frühem Expressionismus treten Arabeske und Ornament sehr in den Vordergrund. Diese Erfahrung mit den Mitteln der in sich zurückschwingenden Formführung hat Meloni offenbar gehindert, später alle Prinzipien der Flächenordnung über Bord zu werfen.

Andere Tachisten glauben, daß wenn die Form zerfließt, ein hoher Grad von Abstraktion von selbst gewährleistet sei. Dies führt viel eher zu einem Naturalismus des Psychischen zurück, und hinter kräftigem Pathos verbirgt sich oft genug die Unfähigkeit zur planvollen Verteilung und Dosierung der farbigen Form, ihren klanglichen und räumlichen Wirkungen.

In Melonis hier farbig wiedergegebenem Bild von 1955 bildet Gelb die ausstrahlende Mitte, flankiert und eingefaßt von Oliv und Blau, während Rot und Grau um das innere Feld in geregelter Verteilung zirkulieren. Das Bild hat Verdichtungen und Schwerpunkte. Es ordnet sich farblich und formlich zu einem Organismus, der sich von den Grenzen der Fläche Richtungen und Maße anweisen läßt.

Gino Meloni, Bild, 1955, Öl

Me
wei
der
hob
Ob
Füh
heu
dar

Her

Kno
Ma
tisc
gen
Vol
zwi
trug
der
Ob
pet
des
Das
Vel
lich
und
mo
der
kön
Sto
auf
Erb
Kür
nie
Die
auf
mer
Her
gar
Stu
gin
ters
nen
mus
Bel
„Le

Meloni bedient sich der dynamischen Werte der Farbe nur so weit, als sie ihn nicht ins Chaos ziehen, den ordnenden Mitteln der Form nur so weit, als durch sie sein Lyrismus nicht aufgehoben wird.
Ob eine solche künstlerische Haltung zwischen Farbenrausch und Führung durch den ornamentalen Sinn, die die junge Generation heute allenthalben übernimmt, einen geschichtlichen Übergang darstellt, oder ob sie die Zukunft der Malerei auf weite Sicht bestimmt, läßt sich nicht prophezeien. Stilistisch ähnelt sie jedenfalls auffällig jener Zwischenposition, die seinerzeit die „Fauves" zwischen Expressionisten und Kubisten innehatten, weniger „wild" als die Expressionisten, ihnen in der Beherrschung der Malerei, in der Distanz zum Gegenstand und zur Psyche voraus, gleichzeitig aber genötigt, in den Kubisten die starken Rivalen zu erkennen.

K. J. F.

E. L. Kirchner
Henry van de Velde

Henry van de Velde zum Gedächtnis

Knapp vor der Jahrhundertwende betrachtete der flämische Maler und Architekt Henry van de Velde von seinem Arbeitstisch in Berlin aus ein Gebäude, bei dem die Spitze eines nachgemachten Giebels in zwei enorme, gegeneinandergerichtete Voluten auslief und ein gutmütig blickender Löwenkopf sich zwischen den beiden Giebelschnörkeln einfügte; dieser Löwe trug eine ungeheure, reichlich beladene Urne auf dem Kopf, aus der Flammen schlugen; außerdem schmückten die Fassade noch Obelisken und nackte Frauengestalten, die in vergoldete Trompeten stießen, um den Ruhm des Erbauers und den Reichtum des Eigentümers zu verkünden.
Das „Törichte und Lügenhafte solcher Fassaden" wollte van de Velde entlarven und überwinden. Er erkannte „die außerordentliche Schönheit, welche den Werken der Ingenieure innewohnt" und schrieb in seinem Aufsatz „Die Rolle der Ingenieure in der modernen Architektur": „Es gibt eine Klasse von Menschen, denen wir den Künstlertitel nicht länger werden vorenthalten können. Ihr Werk stützt sich einerseits auf die Benutzung von Stoffen, deren Verwendung vorher unbekannt war, andererseits auf eine so außerordentliche Kühnheit, daß die Kühnheit der Erbauer der Kathedralen von ihnen noch übertroffen wird. Diese Künstler, die Schöpfer der neuen Architektur, sind die Ingenieure."
Die Schönheit im Zeitalter der Maschine beruhte für van de Velde auf dem „Grundgedanken der Schönheit der notwendigen Formen".
Henry van de Velde, am 3. April 1863 in Antwerpen geboren, begann seine künstlerische Laufbahn als Maler. Nachdem er seine Studien an der Akademie zu Antwerpen abgeschlossen hatte, ging er nach Paris, wo er bei den „Dienstagabenden" des Dichters Mallarmé die geistige und künstlerische Avantgarde kennen lernte. In der Malerei schloß er sich dem Neoimpressionismus an, dessen Kunsttheorie ihn stark beeinflußte. Wieder in Belgien, stellte er in der 1884 begründeten Künstlervereinigung „Les vingts" aus und zeichnete für die Zeitschrift „Van Nu en Straks" eine Vignette, deren Liniensprache ins Abstrakte vorstieß. John Ruskin und besonders William Morris lenkten ihn mit ihren ästhetischen und sozialethischen Reformideen von der Malerei ab. Er wandte sich den dekorativen Künsten und der Architektur zu und erbaute für sich in Uccle bei Brüssel ein eigenes Haus, „Bloemenwerf" genannt, das den Spott seiner Mitbürger herausforderte. Es lag nahe bei einem Friedhof, und die Trauerkondukte, die an dem Haus „Bloemenwerf" vorbeizogen, schüttelten sich vor Gelächter über die ungewohnten Bauformen. Hingegen waren der deutsche Kunstschriftsteller Meier Graefe und sein Begleiter, der Japanhändler Bing, ein geborener Hamburger, der in Paris die Galerie „Art Nouveau" besaß, von Haus und Einrichtung entzückt. Bing gab van de Velde den Auftrag, für seine „Maison moderne" die Inneneinrichtung zu schaffen. Diese erregte bei den meisten Parisern Abscheu, und Edmond de Goncourt sprach wegwerfend von „Yachting style". Als van de Velde seine für Bing ausgeführte Einrichtung auf der Dresdner Kunstausstellung 1897 zeigte, erntete er begeisterten Beifall. Von da an bis zum Ausbruch des ersten Weltkriegs blieb Deutschland das Hauptbetätigungsfeld für van de Velde. Im Auftrag von K. Osthaus schuf er den Innenbau des Folkwang Museums (1901/02); für Weimar die Kunstgewerbeschule (1906), die Keimzelle des späteren Bauhauses; für die Kölner Werkbund-Ausstellung 1914 ein Theater, das nach Beendigung der Ausstellung leider abgetragen wurde. Zu seinen bedeutendsten Bauschöpfungen zählt das Museum, das er für die Privatsammlung Kröller-Müller bei Otterloo, Holland, errichtete (Bauzeit: 1936 bis 1951).
1948 zog sich van de Velde in die Schweiz zurück, wo er in seinem Landhaus in Oberägeri vor allem mit der Niederschrift seiner Memoiren beschäftigt war, bis den Vierundneunzigjährigen am 1. November dieses Jahres der Tod ereilte.
Als Überwinder des Historismus in der Architektur und Bahnbrecher einer neuen Baugesinnung gebührt ihm ein hervorragender Platz in der modernen Kunstgeschichte.

L. Z.

Sammler, Kenner und Mäzen

Eduard von der Heydt 75 Jahre alt

Am 26. September vollendete Baron Dr. Eduard von der Heydt in Ascona, wo er seit über zwei Jahrzehnten ansässig ist, sein 75. Lebensjahr. In wesentlichen Zügen erinnert er an Männer wie Eduard Arnhold, Oskar Reinhart und J. F. Reber; er verkörpert in seiner Person den idealen Typ des Sammlers, der nicht Nachahmer des Museums, sondern dessen Vorbild ist, und der seine Passion in den Dienst einer von engen persönlichen Interessen unberührten Kunstpflege stellt. In dieser Beziehung unterscheidet er sich grundsätzlich von dem immer mehr in den Vordergrund rückenden, auf sichere Kapitalsanlage und gesellschaftliches Renommé bedachten Mammutkäufer à la Onassis, der in einer wilden, spekulativen Bilderjagd und in einer unsystematischen Anhäufung heimatlos gewordenen Kunstgutes seine Befriedigung findet. Eduard von der Heydt hat von Anfang an aus eingehender Kenntnis, aus einem gründlich fundierten Urteil und aus einem sicheren Qualitätsgefühl heraus Kunstgegenstände aller Völker und Zeiten erworben; in einem gewissen Sinne trifft auf ihn das Lieblingswort des alten Rouart zu: „Nur sammeln, woran man seine Leidenschaft gehängt hat."

Bereits sein Vater hat in Elberfeld eine großartige Sammlung malerischer Werke des 19. und 20. Jahrhunderts aufgebaut. Sie ist dem Krieg zum Opfer gefallen. Der schöne, reich illustrierte Prachtkatalog, der 1918 bei Kurt Wolff in Leipzig erschien, belegt ihren Rang und ihren Umfang. Zu einer Zeit, als in Europa noch kaum Interesse für die Kunst des schwarzen Erdteils bestand, hat Eduard von der Heydt afrikanische Masken, Kultgegenstände und Statuen gesammelt. Später konzentrierte er sich auf ostasiatische Kunst, mit der ihn ein inneres Verhältnis verbindet. Mit großem Einfühlungsvermögen widmete er sich auch der zeitgenössischen Malerei. Er gehörte in Berlin dem „Querschnitt"-Kreis an, begründete mit Ludwig Justi den „Verein der Freunde der Nationalgalerie" (dessen erster Vorsitzender er war) und erwarb im Laufe der Zeit eine Reihe charakteristischer Arbeiten von Edvard Munch, Odilon Redon, Paula Modersohn-Becker, Pablo Picasso, Marc Chagall und Max Beckmann.

Von dem Sammler und Kenner läßt sich der Mäzen Eduard von der Heydt nicht trennen. Durch seine Schenkungen, Leihgaben und Stiftungen hat er das europäische Kunstleben bereichert. Neben dem von ihm begründeten und mit einer Auswahl seines Kunstbesitzes ausgestatteten Hotel auf dem Monte Verità in Ascona, das Künstlern und Kunstforschern gastliche Aufnahme bietet und inzwischen in öffentlichen Besitz übergegangen ist, neben der verständnisvollen Förderung von Kunstpublikationen ist vor allem das 1952 eröffnete Rietberg-Museum in Zürich hervorzuheben, in dem der größte und kostbarste Teil seiner Sammlung ostasiatischer Kunst als dauernde Leihgabe untergebracht ist. Anläßlich seines 75. Geburtstages hat Eduard von der Heydt dem Rietberg-Museum, dessen Afrikasäle sich in neuer Ordnung darbieten, einige seltene Stücke ostasiatischer Plastik als Geschenk vermacht. In einer Feier würdigte der Stadtpräsident von Zürich die ungewöhnlichen Verdienste des Jubilars, der Ehrenbürger von Ascona, Ehrendoktor der Zürcher Universität und einer der letzten, großen Sammler unserer Zeit ist.

Hans Kinkel

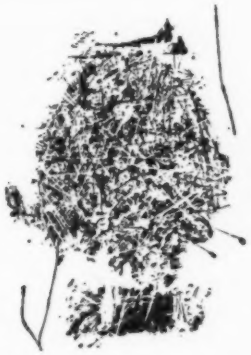
AUSSTELLUNGEN

Rheinische Herbstsaison

Die rheinische Ausstellungssaison setzte nach einigem Zögern mit einem überaus reichhaltigen Programm ein. Den Auftakt machte der Kunstverein in Köln mit einer aus der Kestnergesellschaft in Hannover übernommenen Ausstellung Hans Hartung, in der Arbeiten aus den Jahren 1921—1956 gezeigt wurden. Die Entwicklung von den frühen Tuschzeichnungen (1922), die in erstem, fast traumwandlerisch sicherem Anlauf das Ziel abstecken bis hin zu den monumentalen Formaten der letzten Jahre, ließ sich in ihrer einleuchtenden Konsequenz verfolgen. Dabei faszinierten die Bilder aus der ersten Zeit nach dem letzten Krieg am meisten, in ihnen gelangte die „écriture" mit den farbigen Zwischenzonen und den differenzierten Gründen zu einem vollausgewogenen Gleichgewicht. In den letzten geweiteten Formaten wird die Virtuosität der Arabeske nicht selten mit einer minderen Gestuftheit der Gründe erkauft, das expressive Temperament erscheint wie von gläserner Kühle neutralisiert, der spontane Furor der früheren Arbeiten wird ganz zurückgenommen; sollte hier Klassizität der Expression intendiert sein? Man bleibt gespannt, ob es Hartung gelingen wird, sie zu realisieren. Eine gute Ergänzung zu dieser umfangreichen Kollektivschau bildete die Ausstellung der Galerie „Spiegel", die neue Arbeiten des älteren Weggenossen von Hartung, Gérard Schneider, zugänglich machte. Schneider, der sich sehr langsam zu einer persönlichen „Schrift" durchgearbeitet hat, zeigte Arbeiten von erstaunlicher Intensität und Dichte, die einzig im Farblichen eine nicht ganz übersehbare Unausgeglichenheit des Geschmacks erkennen ließen.

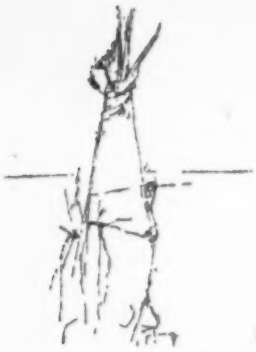
Das Düsseldorfer Ausstellungsgeschehen wird augenblicklich bestimmt durch die Initiative zweier neugegründeter Galerien. Pierre Wilhelm stellt in der Galerie 22 nach einem ersten programmatischen Überblick die Künstler, die seiner Galerie besonders verbunden sind, in Einzelausstellungen vor. Er begann mit Bernhard Schultze, dessen Palette sich zu farbenfreudiger Buntheit aufgehellt hat. Mit Hilfe einer biegsamen Plastikmasse versucht er das Bild in die dritte Dimension aufzureißen, ohne jedoch bruchlose Einbindung der aufgesetzten Elemente in die Fläche zu erlangen. Assoziationen zu geografischen Panoramen sind nicht immer abzuweisen, und es fragt sich,

ob diese Art von „überhöhter" Naturdarstellung (es fiel das Wort: Ich male nicht nach der Natur, sondern wie die Natur) nicht doch weitgehend nur abbildend ist, die Grenze zwischen Nachschöpfung und einfacher Nachbildung wird nicht immer streng zu ziehen sein. Als zweiter Trabant der Galerie zeigt Gerhard Hoehme seine neuen Arbeiten, die von zwei Tendenzen bestimmt sind, einmal — gleich Schulze, nur mit anderen Mitteln — zur „plastischen" Malerei zu gelangen und dann, der Fron des klassischen Rechteckformates zu entweichen. Plastizität erreicht Hoehme durch Verwendung eines neuen Malgrundes, eines weiß-kristallinischen Polyesters, den er ausgraben kann und der ohne Schwierigkeiten reliefartige Strukturen ermöglicht. Diese Absicht wird noch konsequenter durchgeführt in farbigen Pfählen, bei denen die zähe Farbpaste massiv um einen schmalen Eisengrad aufgetragen wird, die Grenze zwischen Malerei und Plastik scheint sich hier zu verwischen, da aber diese Arbeiten absolut unarchitektonisch sind, einzig vom malerischen Reiz der Farbe inspiriert, geben sie sich dann doch als dem Bereich der Malerei zugehörig zu erkennen. Mit den irregulär geformten Formaten seiner Bilder möchte Hoehme zu einer dem Fluß der Malerei entsprechenden Begrenzung des Malfeldes gelangen. Es tauchen jedoch angesichts der scharf gewinkelten Formate Zweifel auf, ob die frei sich verströmenden Farbpartien Hoehmes hier tatsächlich eine „adäquate" Fassung erhalten. In der „Geschichte einer Farbe" wirkt das Format eher willkürlich und aufgesetzt, denn als ein organischer Vollzug, und gelegentlich wird man den Verdacht nicht los, daß einfach leere Stellen im Bild ausgeschnitten werden, um die dichteren Partien zu heben.



Heinz Mack

Die Galerie Schmela stellt desgleichen junge deutsche Maler vor. Die Sommer-Ausstellung war dem Münchner Rupprecht Geiger gewidmet, dessen strenge, auf kontinuierlicher Farbstufung aufbauenden Kompositionen sich in einfachen, großzügigen Formen konzentrieren. Ein kontrastierendes Paar bildeten die beiden Düsseldorfer Heinz Mack und Peter Royen. Während Royen seine Bilder noch stark grafisch baut und sich nur langsam im malerischen Bereich orientiert, geht Mack von rein malerischen Sensationen aus: Dynamische Parallelstrukturen überspannen dunkle, farbig aber dennoch sehr lebendige Gründe und imaginieren durch Spannung Bewegung. In seinen neuesten Bildern, die er gemeinsam mit Kollegen in einem Atelierabend zeigte, hat Mack sich rein farblichen Problemen zugewandt, die durchlichtete Farbe flutet fast amorph, auf ein intensives Lichtzentrum zu, das jedoch formal noch nicht immer überzeugend eingebunden ist. (Siehe KW Heft 4/XI).
Den Deutschen folgen bei Schmela wieder Pariser. In einer Kollektivschau Jaroslav Serpan, gebürtiger Tscheche, dessen Strukturen sich zu konsistenten Figuren verdichten und auf wenigen, kühlen Farbkontrasten aufgebaut sind. In einer weiteren Schau werden Arbeiten von Tàpies, Arnal, Mathieu, Sugai, D'Orgeix, Guitet und Serpan kombiniert. Eine Schau, die mehr programmatisch als Vorschau auf künftige Einzelausstellungen zu werten ist. Tàpies war ohne Zweifel der „Star", seine grauen — welch ein Graul — Sandbilder mit ihren „ziselierten" Figurationen vermochten sich ohne Anstrengung gegen die vital heitere Arabeskenwelt eines Mathieu und etwas lauten und teilweise groben Arbeiten von Arnal zu behaupten. Ein Gegengewicht gab ein prachtvoller Serpan, der erst voll die Möglichkeiten dieses Malers erwies. Auch Sugais farbkräftige surreale Fantasien hielten stand. Hella Nebelung verband mit Hann Trier und Harald Kirchner die junge und die arrivierte Moderne. Während die Arbeiten Triers von früheren Ausstellungen her zumeist bekannt waren, (es gab nur einige Novitäten, die deutlich machen, daß Trier seine neue Linie konsequent weiterverfolgt; pastellfarbene, fast geschmäcklerisch-delikate Gründe werden mit netzartigen sehr wenig variablen grafischen Mustern überzogen) hatte Kirchner die im „Parnass" gestartete Schau erheblich erweitert. Seine Plastiken bestätigen manuelle Sicherheit in der Verarbeitung des Materials, sind jedoch etwas trocken und phantasielos in der Erfindung, der Kontrast von Linearität und Flächigkeit wird nicht immer voll ausgetragen.
Der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen in Düsseldorf hat seit dem Tode seines Direktors Dr. Gurlitt im vergangenen Winter sich noch nicht wieder zu einer konsequent verfolgten Ausstellungspolitik entschließen können, das Fehlen eines verantwortlichen Mannes an so entscheidender Stelle (der Kunstverein hat immerhin 7000 Mitglieder), machte sich im Sommerprogramm sehr nachteilig bemerkbar und drückte erheblich auf das Niveau der Ausstellungen. Besonders hervorzuheben wäre die im Spätsommer gastweise aufgenomme Schau der Düsseldorfer „Gesellschaft der Freunde junger Kunst" unter dem Titel „Internationaler Bericht". Fast ohne jegliche finanzielle Mittel zusammengestellt, ist sie ein eklatanter Beweis dafür, daß gute Ausstellungen durchaus nicht nur von wohldodierten Institutionen geleistet werden können. Hier war es die Initiative eines einzelnen — John Anthony Thwaites zeichnete verantwortlich — die den Erfolg bewirkte. Und weil Thwaites den Mut zu persönlich gefärbter Wahl hatte, hob sich die Schau erfreulich von allen ähnlich gearteten ab. Die Beschränkung auf Grafik ermöglichte eine breite Übersicht, in der vorwiegend junge oder in Deutschland noch unbekannte Künstler zu Wort kamen. Die Franzosen Bellegarde und Delahaye, der Spanier Tàpies, die Franco-Amerikaner Jenkins und Fink, der Engländer Gear und die Deutschen Sackenheim und Sandig sind bisher in deutschen Ausstellungen kaum oder gar nicht beachtet worden, obwohl gerade Künstler wie Tàpies und Bellegarde nachhaltigen Eindruck auf die junge deutsche Generation gemacht haben. Eine weitere erwähnenswerte Schau ist die dem Russen Alexej Jawlensky gewidmete Kollektivausstellung, in der an Hand von gut 100 Gemälden der Weg dargestellt wurde, den Jawlenkys von seinen kraftvoll-deftigen, intensiven Porträts in robustem Rot, Grün, Gelb und Blau zu seinen späten, hieratisch streng gebauten „Köpfen" hin durchmessen hat. Hier hat die Farbe und die Form nur noch Symbolgehalt, kaum noch abbildende Funktionen. Die „Meditationen" des fast völlig gelähmten Mannes, jene dunkeltonigen, fast monochromen Gründe, vor denen dunkle Balkenkreuze stehen, sind Ikonen, Andachtsbilder, in denen sich östliche Religiosität und Mystik niedergeschlagen haben. Eigenartig, wie nahe diese Bilder den Arbeiten des Franzosen Soulages stehen. Obwohl Soulages geistig von anderen, weit rationaleren Voraussetzungen ausgeht, im rein Bildnerischen — wenn es so etwas überhaupt gibt — kommen



K. J. Fischer

sich beide sehr nahe. Im Oktober bot der Kunstverein gleich 5 verschiedene Ausstellungen an, von denen einzig die Wanderschau „Acht amerikanische Künstler" (siehe KW Heft 4/XI) überlokale Bedeutung hatte.

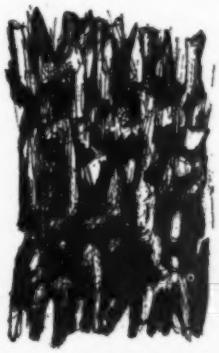
Im Ausstellungsprogramm der „Parnass" (Wuppertal) war die Ausstellung Alcopleys von besonderem Interesse. Seine stark von fernöstlichen Kalligrafien inspirierten Zeichnungen — schwarze Zeichen schlängeln sich tänzerisch über weißes Papier — balancieren Schwarz und Weiß, Schrift und Leere, steigende und fallende Linie zu einem schwebenden Gleichgewicht aus. In seltsamem Kontrast zu diesen schwerelosen Zeichnungen stehen die Ölbilder, in denen aggressive Farbe sich als Grund unter die schwarze Stäbchenschrift legt. Es scheint, als solle hier in einem gewollt brutalen Ansatz die fast ästhetisierende Harmonie der Zeichnung aufgehoben werden. Vorläufig noch sprengt dieser unausgewogene Kontrast das Bild.

In Krefeld ist das Museum Haus Lange (ein früher Bau Mies van der Rohes) der ideale Ausstellungsort für die Moderne. Von hier aus nahm die Miró-Ausstellung (die im Oktober im Kölnischen Kunstverein gezeigt wurde) ihren Ausgang. Da aber die Räume seit einiger Zeit eine Schau jugoslawischer Volkskunst aufgenommen haben, wird die Ausstellung „Holländische Kunst der Gegenwart" im Kaiser-Wilhelm-Museum gezeigt. Die von Wilhelm Sandberg arrangierte Zusammenstellung büßte jedoch etwas von ihrer Repräsentativkraft für das „Heute" ein, weil sie nicht immer die jüngsten Arbeiten der Künstler mitaufgenommen hatte, auch erschwerte das Fehlen eines einführenden Kataloges dem nicht vorgebildeten Besucher die Orientierung. Corneille bleibt mit seiner gedämpften Palette und seinen mäanderhaften Grundstrukturen wie stets zurückhaltend, reserviert, Appels Temperament schäumt in pastosen Farborgien über, sich unbekümmert über die Probleme konstruktiver Verfestigung des Bildbaues hinwegsetzend. Jaap Wagemakers erdige Bilder wirkten in ihrer kompakten Schwere und durch reich gestufte braune und schwarze Skalen besonders intensiv. Inspiriert und geistvoll in der Erfindung die Eisenplastiken Shinkichi Tajiris, technisch virtuose, präzis ausgearbeitete Kompositionen, die dennoch den Hauch der Spontaneität nicht vermissen lassen. — Im Studio des Museums grafische Arbeiten des Düsseldorfers Rolf Sackenheim. Quasi die Premiere eines jungen Künstlers, denn Sackenheim hatte sich nach Erstlingserfolgen für Jahre konsequent der Untersuchung unterschiedlichster grafischer Techniken gewidmet und nur gelegentlich in kleineren Gruppenausstellungen Arbeiten gezeigt. Das Ergebnis ist ein auffallend sicher verfügbares Handwerk — die Ausstellung zeigt zahlreiche sehr schön gedruckte Blätter —, das nun einem konsequenten und bewußten Stilwillen dienstbar gemacht werden müßte.

In Duisburg präsentiert die Bücherstube in ihrem Kunstkabinett Arbeiten von Klaus J. Fischer. Die Bilder, die aus dem Kontrast von malerisch strukturierten Flächen und grafischen figurativen Gespinsten leben, gelangen zu ihrer überzeugendsten Verdichtung in den filigranhaften, zeichnerischen Partien. Sie sind von lebhaftem, beweglichem Witz — in des Wortes ursprünglicher Bedeutung —, sind surrealistische Fantasien, die sich immer mehr vom Gegenständlichen abstoßen.

Wiederum der Initiative der Kestnergesellschaft (Hannover) zu verdanken ist die Ausstellung Roger Bissière in der Kunsthalle in Recklinghausen, die nach dem kurzen Streiflicht, der Kasseler Documenta erstmalig das gesamte Werk des Malers in einer repräsentativen Auswahl vorstellt. Mag sein, daß die Erwartungen durch die Kunde von Bissières französischem Ruhm zu hoch getrieben waren — die Kollektivschau enttäuschte. Bereits in den „Frühwerken" der zwanziger Jahre (Bissière war damals bereits im 5. Jahrzehnt) erschienen die kubistischen Erfahrungen Braques mehr äußerlich übertragen, die Bilder wirken flach und flau in der Farbgebung. Späterhin wird Klee als Vorbild aufgerufen — die Komposition „Gelb und Grau" ließe sich als „Hommage à Klee" denken —, doch vermißt man dessen gebändigte Intensität des Ausdrucks wie die Delikatesse der Malweise bei Bissière. Immerhin mögen diese früheren Werke mehr als biografische Stationen aufgeführt sein, denn bekannt geworden ist Bissière durch die Werke der letzten Jahre, die sich weitgehend von den früheren Formvokabeln lösen. Die aktivierte Farbe fügt sich zu gitterförmigen Rastern, die jedoch nicht an die herbe Strenge Mondrianscher Kompositionen gemahnen, eher an einige Studien Klees, deren sensibles Gleichgewicht man jedoch vermissen muß. Im Gegenteil, die Übergänge sind oft grob und entbehren der Ausgefeiltheit, der „peinture", die man der französischen Kunst sonst nicht selten nachrühmen kann. Auch die Expression überspielt diesen Mangel an formalen Qualitäten nicht völlig, und die Farbe, die in diesen Bildern Träger des Ausdrucks sein müßte, leuchtet weder von robuster Vitalität auf, noch rührt sie poetisch-lyrische Saiten an, sie verharrt vielmehr in Unentschiedenheit, die den Betrachter zu ermüden droht.

Die Bissière-Ausstellung wurde abgelöst durch die Jahresschau des „Jungen Westen". Gleichzeitig wurde der diesjährige Kunstpreisträger der Stadt Recklinghausen ermittelt, diesmal unter den deutschen Bildhauern bis zu 40 Jahren. Die Ausstellung eines Teils der Wettbewerbseinsendungen (von 30 Künstlern werden 65 Arbeiten gezeigt, eingesandt wurden 218 Arbeiten von 82 Bewerbern) gibt einen Überblick über die künstlerische Situation der jungen deutschen Plastiker. Das vorherrschende Mittelmaß — das ist leider keine Überraschung —, die weitgehende Abhängigkeit von Vorbildern ist entmutigend. Hinzu kommt in vielen Fällen eine glatte Behendigkeit in der Wahl gerade noch „gängiger" Ausdrucksformen. Als Preisträger wurde Emil Cimiotti mit großer Mehrheit gewählt, ein bisher weitgehend unbeachtet gebliebenes Talent (Jahrgang 1927) aus Stuttgart. Seine korallenförmigen, vegetativen Gebilde sind lebhaft im Umriß und binnenräumlich sowie in der Tiefendimension



Emil Cimiotti

wechselvoll durchgebildet: eine kraftvolle bildnerische Intensität wirkt sich hier aus. Der gleichaltrige Stuttgarter Hajek stellt als Gast beim „Jungen Westen" aus, weil er durch die Säumigkeit eines Spediteurs um die Chance gekommen war, sich am Wettbewerb zu beteiligen. Die Komposition „räumlich" ist variantenreich disponiert, die aufstrebende Bewegung durch zahlreiche Querstände wirksam abgefangen. Brigitte Meyer-Denninghoff hält an dem von ihr erprobten Formgut aufsteigender Rhythmen fest und gelangt zu freierer Virtuosität.

Beim gastgebenden „Jungen Westen" selbst behauptet Emil Schumacher seine Vormachtstellung. „Bikobalt" und „Harunobu" faszinieren durch ihre dichte, spannungsvolle Farbigkeit und sicheres Gefühl für flächige Disposition. Werdehausens Grafismen hingegen wirken gesucht und ohne konzentrierende Intensität. Platscheks „Runen", diffuser und aufgelöster jetzt, binden sich gut den Gründen ein. Von Grochowiak bleiben reizvolle Salzburg-„Impressionen", von Marie-Louise Rogister eine „Schrift vom 3. 6. 56" vor leuchtend blauem Grund in Erinnerung. Ernst Hermanns Plastiken verharren zu ungestaltet in amorphen Urformen, seine überdimensionalen Zeichnungen hingegen verfließen im großen Format.

Von den holländischen Gästen Rooskens und Wagemaker ging der stärkere Eindruck von dem letzteren aus. Seine zähen, schweren Strukturen sind den gleichzeitig im nahen Krefeld gezeigten Arbeiten sogar noch überlegen. Man sollte einmal eine Kollektivschau dieses hier viel zu wenig beachteten Malers veranstalten!

Das Museum Schloß Morsbroich in Leverkusen ließ der hervorragenden Ausstellung Dubuffet (siehe Kunstwerk Heft 3/XI) eine aus Paris übernommene Schau unter dem Thema „Der Sport" folgen. Sie wurde arrangiert von der Gesellschaft „Maler als Zeugen ihrer Zeit", und in der Einladung des Museums hieß es, daß mit dieser Schau ein Beitrag zu der Frage geleistet werden soll: „Ist gegenständliche Kunst heute noch möglich". Der kritische Betrachter gerät in Verlegenheit. Sicher, das Thema ist immer noch aktuell und es gehört durchaus in den Aufgabenbereich eines Museums, wie Morsbroich es ist. Doch in der langen Reihe der Bilder, die alle in irgend einer Weise den Sport zum Thema hatten, fand sich kaum ein Werk, das von der Qualität her ernsthaft zur Diskussion beitragen könnte. Buffet, Severini und van Dongen, sonst durchaus nicht (oder nicht mehr) der ersten Garde zugehörig, sind hier absolute Stars unter zahllosen durchaus mittelmäßigen und schwachen Talenten. Ein Museum, das mit zahlreichen Ausstellungen bewiesen hat, daß es die echten „Zeugen der Zeit" zu finden vermag, sollte eine solche Schau weder als Lückenbüßer noch als etwaiges Zugeständnis in sein Programm aufnehmen. Man könnte sonst zweifeln an der Ernsthaftigkeit seiner Absichten.

Fern jeglichem modernen Experiment sind die Ausstellungen der „Villa Hügel" in Essen. Wenn man diesmal eine van Gogh-Ausstellung in Angriff nahm, so ging man damit kein Risiko ein, sondern hängte sich an die schon beängstigende, durch mancherlei Manipulationen noch künstlich hochgetriebene Publizität des holländischen Malers. Die Ausstellung hat den Untertitel „Leben und Werk, Gemälde, Zeichnungen, Dokumentation" und wird von ihrem Betreuer Dr. Tralbaut (den Haag) ausdrücklich als „wissenschaftliche" Schau deklariert. Leider leistet sie der ohnehin wuchernden Legende weit mehr Vorschub, als daß sie sachliche Aufklärung bietet, das Werk des Malers tritt viel zu sehr hinter den äußerlichen Lebensumständen zurück. Knapp 100 Gemälde und Zeichnungen stehen einer dreifachen Anzahl Fotografien und Reproduktionen gegenüber, nur zu oft auch Reproduktionen von Originalwerken.

Man vergriff sich hier wohl im Mittel: Als Buch würde diese Sammlung höchst interessant sein, man käme dann auch in Muße dazu, die im Katalog ausführlich zitierten Briefstellen tatsächlich in Verbindung mit den Bildern zu studieren, man ist beim Lesen gewillter, auch unscheinbare Nebensächlichkeiten mit Aufmerksamkeit zu beachten, da sich der Gesamteindruck auf diese Weise besser abrundet. Den Weg in eine Ausstellung macht man, um dort etwas zu sehen, was Bücher nicht geben können: originale Kunstwerke. Für den Rheinländer aber ist der Weg ins benachbarte Holland zu den van Gogh-Sammlungen in Amsterdam und Arnheim oft nicht weiter als der nach Essen und er hat „drüben" weit mehr Ruhe, die Bilder zu sehen (in Essen preßten sich in den ersten 4 Tagen 9000 Besucher durch die Säle!) und zu studieren. Auf diesem Hintergrund scheint die Essener Schau — auch wenn die hohen Besucherzahlen scheinbar für sie sprechen — eine nicht genügend bedachte Planung.

Unser Rundgang durch die rheinischen Herbstausstellungen endet wieder in Köln. Dort eröffnete Mitte Oktober der „Spiegel" eine Ausstellung „Max Ernst". Die Schau ist ein Rechenschaftsbericht über die Arbeit der Galerie, sie zeigt Werke, die im Laufe der Jahre durch die Hände der Besitzer in private Sammlungen überwechselten, zudem einige neue, bisher noch nicht gezeigte Bilder. Das Ensemble von rund zwanzig Arbeiten ist also dermaßen vom Zufall zusammengetragen, wie sich wohl kein Maler das für eine Ausstellung wünschen würde. Doch Ernst besteht diese rohe „Probe auf das Exempel" mühelos, die Besucher der Eröffnung waren gefangen von der hohen Qualität der Bilder. Allein die inspirierte Virtuosität, mit der Ernst seine Farbe einzusetzen weiß, macht ihn zum „Klassiker", hinzu kommt ein streng architektonischer Sinn, eine Monumentalität, frei von jeglichem fatalen Pathos. Bilder, die durch ihr Dasein Maßstäbe bilden! Eine bibliophile Kostbarkeit ist der Katalog mit einem Siebdruck und etwa 30 farbigen Abbildungen aus Max Ernsts „Mikroben".

Abschließend ist noch von einer Ausstellung zu berichten, die in der Kestnergesellschaft Premiere hat und die danach in Krefeld (Haus Lange), Dortmund und Leverkusen (Schloß Morsbroich) zu sehen sein wird, der Kollektivschau Julio Gonzalez. Eigentlich unbegreiflich, daß diese (sorgfältig vorbereitete) Schau, die mit 75 plastischen Arbeiten eine gültige Überschau vermittelt, erst 15 Jahre nach dem Tod des großartigen spanischen Plastikers zu uns kommt.

Den Auftakt bilden Werke der Jahre 1927—29, Gonzalez' erste Eisenplastiken, die er als bereits Fünfzigjähriger schuf. Sie zeigen ihn — lange nach dem Ausklingen dieses Stils — als Kubisten, ja, die ersten Plastiken sind eigentlich nur ins Relief gehöhte kubistische Bilder. Zwei und mehr Flächen liegen hintereinander, und aus dem Wechselspiel scharf geschnittener Umrisse, der Negativ- und der Hohlform entstehen plastische Gebilde.

Auch die späteren Arbeiten sind ihrem Wesen nach — so ungewohnt das klingen mag — kubistisch. Die plastischen Gebilde Gonzales' sind aufgebrochen, die Massivität ist ihnen benommen. Rohre und gratige Stäbe umfahren als Kraftlinien Konturen, und nur gelegentlich imaginieren flächige Scheiben im Zentrum der Figur Volumen. Die Plastiken sind durchschaubar und beim Umschreiten ist stets das Ganze gegenwärtig — das „Vorne" wie das „Hinten". Dieses stets Gegenwärtigsein aller möglichen optischen Aspekte, ist es etwas anderes, als das, was die Kubisten in ihrer Malerei anstrebten? Gonzalez hat es in der Plastik mit absolut plastischen — d. h. unmalerischen — Mitteln realisiert.

Gonzalez bleibt stets dem Figürlichen verhaftet, und er hat sich sehr entschieden dagegen gewehrt, daß seine plastischen Gebilde ungegenständlich betrachtet würden. Die Assoziation des Humanen war ihm stets gegenwärtig, auch, wenn sie optisch kaum nachvollziehbar ist. Selbst dort, wo die abweisende Härte,

die Brutalität des Materials bis zum Äußersten ausgespielt wird, verbirgt sich unter der abweisenden Oberfläche ein zarter, verletzlich erscheinender Kern. Die Geschöpfe Gonzalez' sind von einer geheimen Poesie beseelt, von einer Poesie, die keine falschen Sentiments kennt, die sich im Feuer der harten Realitäten zu innerer Harmonie geklärt hat. Gonzalez ist einer der Großen unseres Jahrhunderts.

Hannelore Schubert

Ausstellungen im Südwesten

Es ist doch bewegend, wenn Kasimir Edschmid im selben Raum, wenn auch nicht mehr aufs selbe Podium steigt, um in Darmstadt auf der Mathildenhöhe wie vor 35 Jahren die Sezession zu eröffnen. Edschmid hat 1920 den deutschen Expressionismus vorgestellt: das Darmstädter Publikum war aufgeregt, empört und gespalten wie das deutsche Publikum zwischen den beiden Kriegen. Heute, 1957, nimmt der Bundesaußenminister an der Zehnjahresfeier der Darmstädter Nachkriegssezession teil, auch der hessische Finanzminister. Wir sollten das nicht als Äußerlichkeit abtun. Wenn etwas, kann in dieser verworrenen Gegenwart die moderne Kunst mit berechtigtem Stolz auf ihren Siegeszug zurückblicken, der die Bilderstürmerei Hitlers, Stalins, den Widerwillen des Bürgertums überstanden hat. Es ist, wie der Oberbürgermeister der Stadt Darmstadt, Engel, richtig bemerkt hat, keine secessio mehr, keine Absonderung, wenn wir auch noch weit von einer Identifikation der modernen Kunst mit der Gegenwart und ihren künstlerischen Bedürfnissen entfernt sind. Darmstadt war kunstpolitisch seit der Jahrhundertwende Schicksalsboden. Als sich 1945 die Darmstädter Sezession wieder bildete, traten ihr Maler, Bildhauer, Komponisten, Schriftsteller bei. „Die Not der Gegenwart ist der Ausdruck einer unsichtbaren Vertreibung des Menschen aus der Welt", faßt Günther Michel seinen Rückblick auf 1945—1948 zusammen. Seit 1948 hatte die Sezession wieder die Ausstellungshallen auf der Mathildenhöhe zur Verfügung, die in der modernen deutschen Kunst Geschichte gemacht haben. Die Sezession hat sich nicht auf Darmstadt beschränkt. Ihre kurze Nachkriegsgeschichte kennt Ausstellungen in Saarbrücken (1952), die Kollektivausstellung von Ossip Zadkine in Darmstadt (1953), die Wiener Ausstellung (1955), die Wiener Sezession hat 1954 Baumeister die Klimtehrung zuerkannt. 1955 entfaltete sich der kleine Darmstädter Kunstkrieg gegen die Moderne. 1956 wurde in Wiesbaden ausgestellt, 1956 und 1957 folgten außerdem Ausstellungen in Bremen und Westerland-Sylt.

Das ist nicht mehr das Programm eines „movimento", einer Kunstbewegung, sondern eine bemerkenswerte Internationalisierung der Kunstbestrebungen von einem Zentrum aus. Nach dem zweiten Weltkrieg hat die moderne Kunst in Galerien, Museen und unvergeßlichen Gesamtausstellungen stetig an Boden zurückgewonnen, was ihr der Staat mit Bracchialgewalt 1933 bis 1945 entziehen wollte. Angesichts unserer Neigung, immer wieder Mängel und Lücken zu konstatieren, sollte der enorme Aufschwung von Kunsthandel und Kunstaustausch in Westdeutschland als eine der beispielgebenden Leistungen Westeuropas festgehalten werden. In diesem Austausch war bis vor kurzem Frankreich führend. Erst jüngst ist die Tendenz zu beobachten, Italien in das europäische Gespräch stärker hereinzuziehen. Die diesjährige Darmstädter Sezessionsausstellung hat nun mit der Aufstellung moderner italienischer Plastik einen glücklichen Griff getan. Das ist nicht zuletzt Franco Russoli, dem jungen Leiter der berühmten Breragalerie in Mailand zu danken, der diese Mailänder Galerie nach der Zerstörung durch den Krieg musterhaft wieder eingerichtet hat. Hinzu kam die sichere Hand des Bildhauers Wilhelm Loth, der für eine übersichtliche Anordnung der Bildwerke gesorgt hatte. Die Bildhauer Mario Negri und Arturo Carmassi aus Mailand waren zur Eröffnung erschienen und wurden — ein ungewöhnliches Ereignis — als Italiener in die Sezession aufgenommen, gemeinsam mit dem Bildhauer Minguzzi, der allerdings die Annahme noch nicht erklären konnte. Die drei Bildhauer dürften - nach und neben Marino Marini - heute als die stärksten Begabungen der italienischen Plastik anzusehen sein. Mario Negri strebt nach der absoluten, statischen, in sich ruhenden Plastik. Er war neben jüngeren Arbeiten mit einer seiner stupenden, nadelartigen, letzten Arbeiten vertreten. Der Ikarus von Carmassi beherrschte mit dem kühnen Sockel, auf dem die schwere Metallmasse schwebt, den Raum. Luciano Minguzzi bevorzugt ebenfalls Metall. Seine „Schatten im Wald" (1957) holen den Raum durch ein Metallnetz in die Figuren herein. Mirko Basaldella (Udine) steuerte eine Felsenplastik bei, die wie eine steinerne Fuge aufsteigt. Auch die bekannteren wie Emilio Greco, der meines Erachtens überschätzt wird, Alberto Viani mit einem marmornen, schönen Frauentorso, waren vertreten. Umberto Milani drängt zur Geste (ohne die Größe Martinis zu erreichen), auffallend ist aber auch das virtuos skurrile Spiel von Angenore Fabbri, der Insekten und andere Fantasmen erfindet und gießt.

Der italienische Saal bildete eine Einheit. Es war die schönste Ausstellung italienischer Plastik, die ich nach dem Kriege in Deutschland gesehen habe, obwohl so eindeutige Größen wie Marino Marini und Arturo Martini fehlten. Aber das ist berechtigt. Zumal Marini wird zur Zeit ausreichend in Deutschland gezeigt, und er war auch hier, unsichtbar — unter den Plastiken anwesend.

Es ist dagegen sehr viel schwieriger, ein Gesamtbild von der qualitativ und sachlich unterschiedlichen deutschen Sezessionsgruppe zu entwerfen. Hier wirkt es hemmend, daß die Sezession, abgesehen vom Darmstädter Mitgliederbestand, nicht von einer gemeinsamen künstlerischen Richtung fortgerissen wird. Die Ausstellungsleitung mußte Richtungen, Tendenzen und Kräfte ausgleichen. Das ist gelungen. Zumal der Mitteltrakt stellte die Begabungen gut aufeinander abgestimmt aus. Es wäre jedoch falsch, von der Sezession eine künstlerische Offenbarung zu erwarten. Doch es lohnt, überraschenden Lösungen und Treffern im Reichtum der 207 Ausstellungsstücke nachzugehen. Dabei scheint es unangebracht, altbekannte Leistungen zu bestätigen. Von den engeren Darmstädtern fielen Bernd Krimmel durch die konstruktive Verspannung der Bildfläche, der Bildhauer Loth durch seine fast mythischen Formrisse, die ebenso hinreißenden Zeichnungen, der Fotograf Ludwig Pit durch den originellen Bildschnitt, Helmuth Lortz durch ausholende Federzeichnungen aus der Provence auf, Gotthelf Schlotter formt mit sicherer Hand Tierfiguren. Eberhard Schlotter lebt zur Zeit in Spanien: es bekommt seiner Farbe, seinem Blick für das Abstrakte im Bild. Fantasievoll ist Peter Steinforth, ein Berliner, der nach Darmstadt gezogen ist. Paul Thesing war als Altpräsident ebenso wie Gunschmann, der neue Präsident, mit wirkungssicheren Bildern zur Stelle. Ernst Vogel illustriert die „elektronische Musik" mit gestuften Farbflecken. Eine der großen Überraschungen der Ausstellungen war das Werk von Lothar Quinte (Pfullingen). Seine Kompositionen sind nicht nur in der Farbe, sondern auch im Formenraster einprägsam gesetzt. Quinte ist kein

Tachist, aber er behandelt die Formengitter wie ein Tachist. Ein herrliches Bild hatte H. A. P. Grieshaber mit seinem „Vater" zur Verfügung gestellt. Da holen die Formen zu Riesenschritten aus. Hans Kuhn (Berlin) wurde wegen seiner Wendung zur Abstraktion von der Kritik scharf angegriffen. Hier bewies er aber mit seinen Lackarbeiten, daß sich bei ihm eine eigene Konzeption herauskristallisiert.

Die „Nacht" von Heinz-Otto Müller-Erbach prägte sich durch ihre Poesie ein. Die abstrakten, dekorativen Formgruppen von Helmut Lander fielen wohltuend auf. Arthur Fauser war mit drei Bildern eingefügt, trotzdem er eine eigene Ausstellung in der Darmstädter Kunsthalle hat: er bleibt unterschiedlich, aber dort, wo er sich zu entschiedenen Formen bekennt, gelingen ihm feinstimmige, musikalische Kompositionen. Die Gouachen von K. O. Götz sind so souverän in ihrer Dynamik, daß sie schon zu sicheren Formeln werden.

Die kritische Auswahl erscheint bei dem durchschnittlich guten Stand des handwerklichen Könnens willkürlich. Die Sezession ist ein Beispiel dafür, wieviel Formebenen bei uns lebendig sind. Nur eine fehlt glücklicherweise: der Rückfall ins Gegenständliche. Die Zwischenformen zwischen Abstraktion und Anklang ans Gegenständliche herrschen vor. Wir sehen, wie sehr die gegenwärtige Malerei Übergang, im Fluß ist. Gleichwohl fällt es auf, daß die entschiedenen Ungegenständlichen in der Sezession wenig zur Geltung kommen. Die Zwischenposition kann aber nur ein, wenn auch oft gültiger Übergang bleiben. Die Frage ist nicht, wohin es geht, sondern wogegen sich das Vorwärtsdrängende absetzt, bis es ein so klares Profil erhält wie Russolis Auswahl der italienischen Plastik.

Fred Thieler hatte Gemälde und Aquarelle im graphischen Kabinett (Hanna Grisebach), Heidelberg, ausgestellt. Die Malweise dieses virtuosen und formsicheren Könners beschwört den Dynamismus der Futuristen und Expressionisten wie Sonderborg in einer tachistisch-modernen Abwandlung. Die besten Bilder sind von der Koordinate beherrscht, die ins Unendliche zielt. Aber in einigen Bildern finden wir auch den Einbruch einer (meist weißen) Zentralsonne, die den Klangraum der Farben ordnet. Die Strichführung ist breit, massig, oft ein vielgestuftes Schwarz. Fluglinien und Abstürze: es gibt auch im Dynamischen eine Tradition der Moderne. Aber das rein Dynamische ist begrenzt, ohne Geheimnis. Alles, was zu sagen ist, wird hier hinausgeschrieen. Besonders einprägsam jedoch das graue Nordlicht, dekorativ Blaurot-schwarz vor Grau. Die Titel sind bezeichnend: Eruption, Strahlenchaos, Diagonal, Vision, Lichterscheinung. Sind wir da wirklich jenseits von Franz Marc, oder ist es ein Fortdenken seiner Bildträume?

Einen mehrgleisigen Weg schlägt Reich an der Stolpe, ein Pommer, (Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath), ein. Seine Montagen, Ölbilder, Mischtechniken weisen auf einen didaktisch begabten, vielfältigen Künstler. Reich hat in seinen Farbspielen den Hang zu Farbträumereien, die teilweise durch Vorgänge in der Natur angeregt sind. Wo er die Farben aufhellt, und Linien auf gleitenden Farbstufen zu binden sucht, gibt es bei ihm auch Mißgriffe. Aber seine Monotypien zeigen, wie sich hier Lehrhaftes mit ursprünglicher Ausdruckskraft verwebt. Stark sind die breitstrichig hingeworfenen Aquarelle, die fantasiereichen Monotypien, auch wie sie, oft köstlich, farblich entworfen sind.

Dieser Ausstellung ist im Frankfurter Kunstkabinett ein Meister abstrakter Bildteppiche, Fritz Vahle, gefolgt. Die beengte Hängung der Teppiche in Frankfurt erschwerte allerdings das Urteil. Die Kompositionen hätten gegen einen anderen Hintergrund gezeigt werden müssen, um klar zu wirken. Die dazwischen gestreuten Zeichnungen verhinderten vollends eine durchschlagende Wirkung. Weniger überzeugend, etwas zu trocken, präsentieren sich daneben die Temperabilder von Inge Vahle. Plastiken von Helmut Brinckmann ergänzten die Ausstellung. Was dieser Plastiker vermag, ist an seinem prächtigen Porträt von Tröger — dem ehemaligen hessischen Finanzminister — zu sehen: es ist ein hinreißender, wuchtiger Formenkern, der trotzdem alles enthält, was für den Porträtierten typisch ist. Der Darmstädter Sammler Karl Ströher hatte seine reiche Kollektion abstrakter Meister Inge Ahlers in Mannheim für eine Ausstellung in ihrer Galerie zur Verfügung gestellt. Ströher hat zunehmend und immer sicherer die wesentlichen Vertreter der abstrakten Generation in seiner Sammlung vereinigt. Einigen, wie Baumeister, Winter, Fietz hat seine besondere Aufmerksamkeit gegolten. Heute hat diese Sammlung etwas Universelles bekommen, so daß die Auswahl in Mannheim ein schöner Beleg dafür war, wie die Moderne als sinnvolle Einheit aufgefaßt und gepflegt werden kann.

Egon Vietta

Ewald Mataré
(aus: H. Th. Flemming, „Ewald Mataré", Prestel Verlag, München)

Heckel-Ausstellung in Stuttgart

Sprechen wir heute von Kubismus, von Expressionismus, so sind wir retrospektiv gestimmt. Es scheint, als hätten jene beiden „Ismen" — ein höchst antithetisches Paar — heute ihre Tragfähigkeit eingebüßt. Was sie im einzelnen zur Entwicklung neuer Bildformen beigetragen haben, waren in der Tat je Teiloperationen, aber zweifellos die ergiebigsten Teiloperationen auf dem Felde der Malerei der ersten Jahrhunderthälfte.

Auf der einen Seite jene Architekturstudenten, die es zur Malerei drängte (Gründung der „Brücke" 1903, Zusammenschluß auch mit Nolde 1905). „Jeder gehört zu uns, der unmittelbar wiedergibt, was ihn zum Schaffen drängt", heißt es im Programm von 1906, diesem Paradigma der Subjektivität, in dem sich all das bereits ankündigt, was später unter dem Begriff des Expressiven zu verstehen sein wird: subjektive Erregtheit als Veranlassung des Schaffens, erlebnisbedingte Spontaneität und gesteigertes Ichgefühl, gebieterisch, voller Drangsal und Hingerissenheit.

Auf der anderen Seite ausgebildete Maler, die aber von Anfang an den Zusammenhang zwischen Subjektivität und Isolierung sahen. Für sie war „Form", war das Tektonische Rettung vor der Fliehkraft des Subjektiven. Ihr Tun hatte eine kollektive Bestimmung, und als das Bauhaus einige von ihnen rief, folgten sie: Malerei sollte im Gesamtaspekt einer visionär gesehenen Architektur aufgehen.

Nun, Form läßt sich konservieren, subjektives Erleben schwerlich. Als die Jugend nach 1945 in kurzer Zeit alles nachzuholen hatte, orientierten sich viele an der Form, am Konstruktiven. Das war gut so. Aber Orientierung ist noch nicht Entwicklung. Diese brach eigentlich erst in den letzten Jahren wieder auf. Seitdem

bemerken wir, daß wir in der zweiten Jahrhunderthälfte leben. Es haben sich also Inhalte, Anlässe, Zusammenhänge gewandelt. Negierung der „Form", Dekomposition, Dispersion sind in der Breite, in der sie jetzt auftreten, durchaus neue Vorzeichen. Weite Bereiche dieses Neuen sind vom Expressiven durchsetzt. So bietet ein Zusammentreffen mit dem historischen Expressionismus eine besonders willkommene Gelegenheit zur Klärung.

In diesem Zusammenhang sollte die bedeutende Heckel-Ausstellung gesehen werden, die der Württ. Kunstverein, Stuttgart, im Oktober gezeigt hat. In kluger Anpassung an die begrenzten Räumlichkeiten in der Schellingstraße hat man sich dabei auf Werke der Brückezeit beschränkt, auf die Zeit von 1907 bis 1917. Der Künstler selbst, viele private und öffentliche Leihgeber haben zu einem dichten Gesamtbild dieser Spanne beigetragen, die ja zugleich die große Zeit des deutschen Expressionismus umschreibt.

Die Räume der Ausstellung waren bestimmt von der starken Farbigkeit der Ölbilder: viel Gelb, nach Grün gleitend, gegen kaltes und warmes Rot gesetzt, dazwischen zaghaftes Blau. Vorherrschaft von Gelb und Rot bewirkt eine Aktion nach vorn, gleichsam einen Überfall auf den Betrachter. Doch nur selten bietet Heckel wie in dem auf tiefem Blau aufgebauten „Waldteich" von 1910 eine eigentliche Organisation der farbigen Mittel. In heftigem Kolorismus, gefühlsbewegter Farbenwahl verliert sich die Formdiktion. Das zögernde Suchen nach fester Bildgestalt scheint sich hier fast zu erübrigen. Das Bild entläßt den Betrachter in einen offenen Affektbereich, in dem sich im Bild fixierte Gehalte mit den vom Betrachter „herangedeuteten" bunt vermischen.

Ohne Zweifel fühlten die Expressionisten ihre Indifferenz im Formalen. Kirchner gelang es zuweilen, kühn schwingende Lineamente in eine überzeugende Diktion zu verwandeln. Andere, besonders Schmidt-Rottluff, suchten Fehlendes durch grobschlächtige, häufig ins Dekorative abgleitende Gebärden zu ersetzen. Form dagegen trägt die Imagination auf sicheren Schultern, trägt sie hinab „zu den Müttern", ins Elementare, verweilt in tiefen Seinsbereichen und bringt von dort Urbilder zurück, die zwar dunkel, doch allen gemeinsam sind — Magie der Form.

Auch bei Heckel gibt es eiliges Ornament, das den Bildraum rasch bestimmt. Gelegentlich — unter dem Einfluß der Gefährten brechen spitzwinklige Lineamente hervor. Doch geschieht dies bei ihm seltener und im Vergleich zu den anderen eher zögernd. Denn ebenso häufig umschreiben weiche Bögen das sensuell Erfaßte, die sinnenhaft erlebte Dinggestalt.

Heckel fasziniert aus der eigentümlichen Doppelanlage seines Künstlertums. Hier starke Subjektivität, spontan und affektiv, die ihn weit hinaus trägt, dort eine ebenso kräftige Sensualität, welche die Augen der Erscheinungswelt zurückverpflichtet, den Dingen und Körpern, dem Räumlichen, den Oberflächen — und dem Licht. Es ist das natürliche Sonnenlicht, das die prachtvollen Dangaster- und Italienlandschaften unter all der dynamischen, ekstaktisch gesteigerten Farbigkeit durchflutet. Da ist die „Übigauwerft" von 1907: selbstvergessen, berauscht folgt der Pinsel dem Spiel des Lichts, nähert sich unversehens pointillistischem Duktus. Sensuelles leitet ihn auch, die Konturen liegender Mädchen weich zu beschreiben, veranlaßt ihn, durch den flächig-ornamentalen Kolorismus hindurch überall das tastbare Dingliche, den Raum ahnen zu lassen.

Mit dem Sensuellen fließt viel von der natürlichen Tektonik der Erscheinungen ins Bild, gleichsam als Nebenprodukt. Deshalb konnte Heckel häufiger als die Anderen auf die krampfhafte Beredsamkeit wilder Ornamentik verzichten. Überdies dämpfte er seit 1912 seine Palette. Neue Themen kommen auf, Akte im Freien, Badende, fast hymnisch hochgestimmt. Man versteht, daß Heckel immer wieder der Lyriker unter den deutschen Expressionisten genannt wurde. Aber das ist zu allgemein. Ist denn Expressionismus je anders als lyrisch gewesen? Im engeren Sinne neigte Heckel von Anfang an zum Idylliker, kraft seiner besonderen Verfassung zwischen Sinnenhaftem und Affektivem. Das verweist noch auf andere, halbversteckte Züge seines Werkes. Die Liebe zu den bunten Motiven der Zirkuswelt, die er mit den Gefährten teilt, ist für ihn nicht so sehr Vorwand, ins Exotische auszubrechen. Er findet hier die brauchbaren Stoffe, um seine Art empfindsam, in erregtem Kontakt zur sozialen Umwelt, zu beschreiben, mitgerissen vom verwirrenden Fluidum des jungen, gärenden Säkulums. Oft irritiert vom Lärm des aktuellen Aufbruchs, vom Programmhaften, dringt doch immer wieder der Malerpoet in ihm durch. Aber das Bild dieser mehrschichtigen, vielleicht interessantesten Persönlichkeit des deutschen Expressionismus rundet sich erst, wenn wir das bedeutende graphische Schaffen einbeziehen. Etwa 50 der teils farbigen Blätter aus der Brückezeit konnte die Stuttgarter Schau vereinigen.

Es leuchtet ein, daß dem graphischen Medium alles Handschriftliche, alles spontane Erfassen entgegenkommt. Heckel ist von Anfang an mit ungewöhnlicher Sensibilität auf die graphischen Mittel eingegangen. Die frühesten Blätter schon zeigen ein sicheres Gefühl für das, was den Techniken je eigen ist. So werden seine Lithographien von gelöstem Lineament bestimmt, das Erstaunliches an malerischen Werten freigibt. Die Holzschnitte wiederum, klar auf die Wirkungen des Helldunkel hin konzipiert, geben eine oft wuchtige Verteilung der Massen. Jähem Ausschweifen setzt die Maserung des Holzes Widerstand entgegen und gibt eine ins Formhafte transponierende Führung. Heckel hat es immer wieder verstanden, sich im rechten Augenblick diesem Zwang zu fügen.

Die Ölmalerei jedoch kennt solchen Zwang nicht. Ihre freien Möglicheiten verführen. Was, wie es im Programm von 1906 heißt, „zum Schaffen drängt", könnte jederzeit auch einer verzerrten Bewußtseinslage entspringen. Was folgt, wenn dann die gesteigerte Affektivität als Anlaß des Schaffens entfällt, wenn sie sich natürlich entlädt? — Die spätere Entwicklung des Expressionismus hat darauf die Antwort gegeben.

Dem maßlos gesteigerten Wollen droht die Willkür. Man braucht gerade in dieser Gefahr einen straffen Aufbau im Formalen. Erst Objektivierung, das heißt die Übertragung in die reine Sprache der bildnerischen Mittel, verleiht dem Werk Dauer.

Das eben ist Heckel in vielen Blättern seiner frühen Graphik gelungen. Mehr als ihr malerisches Schaffen ist die Graphik der Brückegruppe über die deutsche Kunstprovinz hinausgewachsen. Heckels Anteil daran ist beträchtlich. Fritz Seitz

Hans Leistikow und seine Schüler

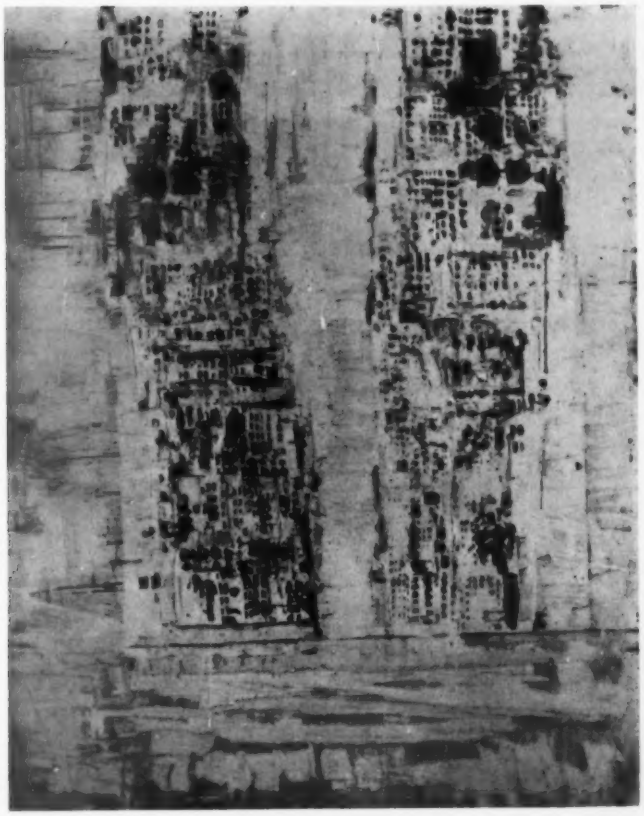
Der Kasseler Kunstverein widmete seine November-Ausstellung dem Werk des 65jährigen Professor Hans Leistikow, der die Graphikklasse der Staatlichen Werkakademie Kassel leitet. Die Ausstellung zeigte in großer Spannweite die Möglichkeiten freier und angewandter Graphik in vielfältigen Beispielen. Daß daneben Arbeiten einer Reihe von Leistikows Meisterschülern erscheinen, dürfte ein Beweis sein für die Leistung der Staatlichen Werkakademie, zumal sich die meisten dieser früheren Schüler heute bereits durch eigenes Können in anderen Städten der Bundesrepublik einen Namen gemacht haben, unter ihnen Hans Hillmann, Lothar Keyser, Dieter von Andrian, Wolfgang Schmidt. Leistikow wurde vor allem durch seine Glasfenster für den Frank-

Der X. Lisonne-Preis

Gérard Schneider (Frankreich)
Komposition, 1956

Die internationale Jury des X. Lissone-Preises, den die in Lissone konzentrierte italienische Möbelindustrie alljährlich stiftet, hat am 6. Oktober d. J. den Preis von einer Million Lire Gérard Schneider zuerkannt. Schneider wurde 1896 in Sainte Croix (Schweiz) geboren und studierte in Paris. Lebt dort als freier Maler.

An dem X. internationalen Lissone-Preis, an dem nur eingeladene Maler teilnehmen können, beteiligten sich 171 Künstler: 44 Italiener, unter ihnen Magnelli, Afro, Birolli, Vedova, Santomaso; 47 Franzosen, unter ihnen Hartung, Manessier, Schneider, Soulages, Bazaine; 18 Deutsche, unter ihnen Cavael, Geiger, Nay, Winter, Schumacher, Thieler; 14 Österreicher, unter ihnen Mikl, Hundertwasser; ferner 11 Engländer, 10 Belgier, 9 Holländer, 8 Schweizer und mehrere Amerikaner, unter ihnen Tobey, de Cooning u. a. Preise von je 100 000 Lire erhielten Fred Thieler (Deutschland), Damian, Tàpies, Scanavino, Moreni, Vandercam und Appel. Fred Thieler, geboren 1916 in Königsberg, ist ein Schüler von Carl Caspar und Mitglied der Zen-Gruppe. Er lebt in München. Zu den diesjährigen Juroren des Lissone-Preises zählte unser Mitarbeiter Dr. Franz Roh, München.



Horia Damian (Frankreich)
Bild der Stadt
Foto: Mercurio, Mailand

Antonio Tàpies (Spanien)
Bild, 1956
Foto: Mercurio, Mailand

Fred Thieler (Deutschland)
Komposition, 1956
Foto: Mercurio, Mailand

Mattia
Verbran
Foto: M

Emilio Scanavino (Italien)
Ecce homo, 1957
Foto: Mercurio, Mailand

Mattia Moreni (Italien)
Verbrannte Erde, 1957
Foto: Mercurio, Mailand

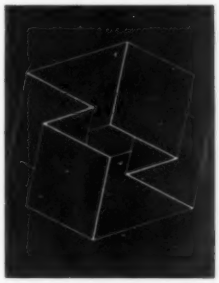
Serge Vandercam (Belgien)
Bild, 1957
Foto: Mercurio, Mailand

Karel Appel (Holland)
Komposition, 1957

furter Dom, für die Kirche in Maulbronn, für die Glaskuppel der Synagoge in Frankfurt und durch den Mosaikfries im Nationaltheater Mannheim bekannt. Kürzlich wurde Leistikow auch mit der Schaffung neuer Fenster für die Martinskirche in Kassel beauftragt.

fhs.

Pariser Kunstbrief



Josef Albers
(aus: Josef Albers „Zeichnungen", Wittenborn & Co., New York u. Spiral Press, Bern)

In der Reihe ihrer Ausstellungen, die die konstruktivistischen Aspekte der abstrakten Kunst aufzeigen, bringt die Galerie Denise René nach der großen Mondrian-Schau einen Überblick über das Werk von Josef Albers. Albers war einst Schüler und Lehrer am Bauhaus und arbeitet heute an der Yale University in USA. Seine Arbeiten bewahren durchweg eine Konstante, sei es die der Form oder die der farblichen Gestaltung. Auf diesen Konstanten baut sich je eine Reihe von Bildern auf. Einmal geht es um die farbliche Variante im absolut statischen Prinzip mehrerer ineinandergefügter Rechtecke (siehe unser Titelbild Heft 6/X). Im zweiten Teil des Werkes spielt formales Kalkül sich auf schwarzglänzendem Plastikgrund ab. Das geometrisch-perspektivische Geschehen ist weiß in die neutrale Materie eingespritzt.

Henry Kahnweiler zeigt in der Galerie Louise Leiris die letzten Arbeiten Juan Gris', die man nach dem Tode des Malers in seinem Atelier fand. Diese Bilder — kleinformatige Stilleben in der Mehrzahl — tragen alle das Zeichen kostbarster farblicher Sensibilität. Die große Sicherheit, mit der Juan Gris einen poetischen Lyrismus über seine formal streng gelösten Konstruktionen breitet, gibt seinen letzten Werken eine Atmosphäre schönster Ausgeglichenheit.

Poliakoff (Galerie Creuzevault) zeigt sich formal dem Kubismus verpflichtet. Doch sein Spiel der reinen Flächenverzahnung geht nicht immer vollkommen auf. Eine gewisse Trockenheit wird dort überwunden, wo er mit Gelb arbeitet und wo die Flächen malerisch differenzierter gestaltet sind.

Die Bilder Carzous, die in der Galerie David et Garnier zurzeit gesehen werden können, sind eindeutig von der Zeichnung her bestimmt. Eine nervöse und sehr geschickte Strichführung beherrscht zuweilen ganz die Szenerie der surrealistisch gemeinten Landschaften. Die Überschneidung unzähliger Striche scheint sich zum düsteren symbolträchtigen Thema emanzipieren zu wollen.

Die Galerie de France zeigt mit den Bildern von Felix Labisse einen Surrealismus, der östlich folkloristische Symbole verwendet, ohne damit zu einer immer überzeugenden Aussage zu gelangen. In seiner Technik Dali und Tanguy verwandt, bringt es Labisse jedoch nicht zu gleicher verblüffender Perfektion.

Auf dem Gebiet der gegenstandsfreien Malerei erwartete man in der Galerie Daniel Cordier, die die Bilder eines anonymen Malers aus Leningrad ankündigte, eine Sensation. Die Arbeiten aber zeigen eine so auffallende innere Kontaktlosigkeit untereinander, daß sie mit der westlichen Malerei in Verbindung zu treten nicht beanspruchen können.

Überraschend wirkt Martin Barré (Galerie Arnaud) mit seinen gedrängten farblichen und formalen Stufungen auf ruhiger beigegrauer Leinwand, deren neutrale Glätte manchmal verblüffend und paradox zum gewichtigen Element der Komposition wird.

In der Kollektivschau der Galerie Paul Facchetti stellen einige junge Maler erstmalig aus neben Bildern von Schultze, Gaul, Hoehme u. v. a.

Die Galerie Jeanne Bucher bietet eine sehr schöne und ästhetisch reizvolle Zusammenstellung von Gouachen und Aquarellen, unter denen wir Arbeiten von Picasso, Baumeister, Klee, Kandinsky, Léger, Manessier, Bissière, Tobey, Reichel, V. da Silva, Chelimsky, Laurens u. a. finden.

Claire Falkensteins Drahtplastik, die in der Galerie Stadler zu sehen ist, zeugt von struktureller und rhythmischer Feinfühligkeit. Ihre Drahtgespinste erheben sich linear im Raum und umspielen ihn nur andeutungsweise, oder aber sie verdichten sich zu plastischem Geflecht, voluminös den Raum gestaltend, doch stets den Charakter des netzartig Verwobenen beibehaltend.

Der spanische Bildhauer Lobo, der seit 18 Jahren in Paris arbeitet, zeigt zum erstenmal sein Gesamtwerk in der Galerie Galanis. Die vornehmlich in Marmor gearbeiteten Skulpturen sind zwar in der Mehrzahl kleineren Formates, aber sie beanspruchen mehr Raum als ihnen die Galerie zu geben vermag, um das Geschmeidige ihrer Linien ausschwingen zu lassen.

karin f.

Claire Falkenstein

Zwischen harter Sachform und neuem Biedermeier — Die XI. Triennale in Mailand

Die XI. Triennale in Mailand wurde als „internationale Ausstellung der modernen dekorativen und industriellen Künste und der modernen Architektur" veranstaltet. Was im Palazzo dell' Arte zu sehen war, hielt sich im Rahmen dieses Programms. Eine zwanglose Folge von Abteilungen und Sonderausstellungen gab der Superausstellung Struktur und Ordnung und erleichterte dem Besucher die Übersicht. In der Reihenfolge des Katalogs konnte er sehen: die internationale Ausstellung moderner Architektur; die museologische Ausstellung; die internationale Ausstellung der dekorativen und industriellen Künste; Sonderausstellungen der Nationen, die der eingerichteten Wohnung gelten; eine Schau von Blumen und Gärten; die Ausstellung der graphischen

Künste; die internationale Ausstellung der industriellen Formgebung; Sonderausstellungen der Nationen mit Werken des Kunsthandwerks, der industriellen Formgebung, der bildenden Kunst und der Architektur; die fotografische Sammlung Gernsheim (über die wir nächstens gesondert sprechen wollen. A.d.R.); eine Ausstellung moderner Plastik unter freiem Himmel; eine Schau italienischer Volkskunst mit Keramiken der Provinz Verona. Gegenüber der X. Triennale wirkte die Veranstaltung von 1957 sachlich und seriös. Das Feuerwerk der Ausstellungsregisseure von 1954 ist erloschen. Das Auge des Betrachters, das seine Effekte noch in vergleichender Erinnerung hatte, gewöhnte sich nur mühsam an die kühle Präzision der Raumfolgen und der Dinge. Nach und nach sah es jedoch deutlicher als 1954. Unterschiede in der Qualität und im Selbstverständnis, gegensätzliche Auffassungen der Themen wurden offensichtlich. Es ließ sich nicht übersehen, daß Nebensächliches sich mit Bedeutendem mischte, geschichtliche Rückschau sich hart im Raum mit aktueller Wegweisung stieß. Die Kritik entzündete sich vor allem an den Mustern und Methoden des Ausstellens. In den Räumen von Mexiko und Spanien zeigte sich, daß man die Dinge sachlich vorstellen kann, ohne in die aseptische Langeweile zu verfallen, die manchen anderen Raum erfüllt. Die Niederländer stellten viele gute Geräte und Dinge so aus, daß sie Spielraum erhielten; Vielfalt wurde zur gelassenen Einheit und die rechte Mitte zwischen den Extremen markiert, die in den Räumen von Japan und Deutschland mißfielen. Japan gab mit einer auf keramische Erzeugnisse spezialisierten Schau einen Blick durchs Schlüsselloch, Deutschland stellte in seiner überfüllten Abteilung dem Besucher einen geplatzten Musterkoffer vor die Füße. Osteuropäische Länder fügten den Dingen des progressiven Realismus moderne Formen bei, von denen sich nicht sagen läßt, ob sie Zeichen einer allmählich gewährten künstlerischen Freiheit oder Propaganda-Konzessionen sind; andere wichen mit Glück in die Volkskunst aus.

In den internationalen Ausstellungen gewann man den Eindruck, daß sie eher durch Zufall als in konsequenter und unerbittlicher Auswahl zustande kamen. So sah vor allem die Ausstellung der Baukunst aus. Gewiß, Architekturausstellungen sind immer Kompromisse. In Mailand wurde ausstellungstechnisch ein guter Kompromiß erzielt; Zeichnungen und Modelle erläuterten die Fotografien; neben das einzelne Bauwerk trat die Stadtplanung. Die Auswahl der Werke folgte jedoch zu sehr dem bequemen Weg der Quantität und kaum dem schmalen Grat der Qualität. Einige Nationen versuchten in ihren Sonderabteilungen, das schiefe Bild der internationalen Architekturschau zu revidieren; Deutschland, das in ihr am schlechtesten behandelt wurde, verzichtete auf diese Möglichkeit. Allgemeine Ausstellungen anderer Themen konnten das Mißbehagen des Besuchers kaum dämpfen. Die museologische Ausstellung brachte effektvolle Beleuchtungsbeispiele, sie demonstrierte neue Gedanken zum Verhältnis von Tafelbild und Wand, eine Antwort auf die Frage nach den Möglichkeiten, nach Zweck und Sinn des Museums in einer Zeit, deren Kunst sich wieder zum großen Teil innerhalb der Architektur und in der Dingwelt verwirklicht, gab sie nicht. Hätte diese Frage in einer Ausstellung, die den neuen Anwendungsmöglichkeiten der Kunst gilt, nicht in exemplarischer Weise behandelt werden müssen? Die Ausstellung der graphischen Künste zielte dagegen in den Kern des Problems; die sogenannte Gebrauchsgraphik wurde in Plakat, Zeitschrift, Druck und allen Formen unserer Plakatwelt ins Bewußtsein gehoben. Das andere Mittel der Plakatwelt, die Fotografie, kam dagegen in der Sammlung Gernsheim nur historisch zum Bild. Die außergewöhnlichen Möglichkeiten der fotografischen Linse in unseren Jahren traten nicht in Erscheinung. Das Verhältnis von moderner Plastik und freier Natur erhielt im Garten des Palazzo dell'Arte kaum einen Aspekt, der sich nicht schon in einer der vielen Freigelände-Ausstellungen der letzten Jahre ergeben hätte.

Das Programm der XI. Triennale hat eine erregende Aktualität. Was wäre heute im Ausstellungsleben notwendiger als eine große internationale Ausstellung, die nicht nur Kunst im hergebrachten Sinne des 19. Jahrhunderts-Tafelbild und Atelierplastik zeigt, sondern ein Gesamtbild der künstlerisch geformten und mitbestimmten Welt gibt, die der Mensch sich im Zeitalter der Technik bildet? In Mailand wurde die Aufgabe erahnt und versucht, ihr weites Feld abzustecken. Es gelang jedoch nicht, den Rahmen so zu füllen, daß aus Detail und Grundzug, aus Licht und Schatten ein zutreffendes Bild entstand; die verwirrende Vielfalt kam nicht zu jener qualitätsvollen Einheit, in der das Kunstschaffen eines Zeitalters dem Betrachter durchschaubar und verständlich wird.

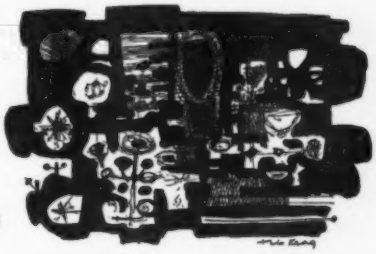
Was im großen Programm mißlang, glückte im Detail, in der industriellen Formgebung und im Kunsthandwerk, den ursprünglichen Objekten der Mailänder Triennalen. Ihre Ausstellungen gaben ein Bild der Situation, in dem das einzelne Ding wie der große Zusammenhang der Künste zur Wirkung kamen. Die Triennale von 1954 zeigte Sachformen, in denen die Gestalter versuchten, aus der strengen langjährigen Ehe mit der Funktion zu flüchten und der elementaren Geometrie zu entgehen. Gerät und Möbel setzten ein bewegtes und kompliziertes Gesicht auf, kamen in die große Gebärde und in Schwung; sie waren auf dem Weg, freie Kunstwerke zu werden. Was sich auf dem hohen Niveau der Triennale als Gefahr am Rande abzeichnete, wurde in den flachen Gefilden täglicher Gestaltung zur Katastrophe. Die schönheitlich-modischen, aus der Form geratenen, in den Farben schreienden Dinge, die heute allenthalben in den Geschäften die Moderne fatal repräsentieren und um ihren Kredit bringen, bezeichnen den Weg. Erschraken Formgestalter und Produzenten vor diesen dubiosen Folgen der X. Triennale? Erinnerten sie sich, daß der Dichter und Flieger Antoine de Saint Exupéry meinte, die Dinge des 20. Jahrhunderts seien erst schön und gültig, wenn sie so schlicht würden, daß man nichts mehr

Egon Schiele
(aus der Stuttgarter Ausstellung „Die Klassiker der Österreichischen Modernen Kunst", die aus Anlaß der Österreichischen Woche im Württ. Kunstverein gezeigt wurde)

fortnehmen könne, es sei denn, man wolle sie zerstören? Die Sachform der XI. Triennale wurde jedenfalls von dieser Einsicht des großen Franzosen bestimmt. Funktion und elementare Geometrie ergeben wieder das ungetarnte Gerüst der Geräte, Gefäße, Möbel, Fahrzeuge und Maschinen. Die Dinge des Gebrauchs wenden sich bei dieser Rückkehr zur strengen, funktionalen Form keineswegs von der freien Kunst ab. Sie begegnen den Mustern, Konturen und Prinzipien der modernen Malerei und Plastik mit gleicher Intensität; das Ereignis verlagert sich von der Peripherie in tiefere Zonen. Bemerkenswerterweise wird neben älteren Kräften jene gegenwärtige Kunst wirksam, der wir eine Zukunft geben: in den flächigen und farbigen Mustern der strukturelle Tachismus, der den Automatismus meidet, in den dreidimensionalen Gebilden die in den Luftraum gezogenen stählernen Konturen der Raum-Zeit-Plastik.

Der neue „harte Stil" der Sachform ließ sich bei allen in Mailand vertretenen Nationen feststellen. Wer in ihm die Gefahr einer Gleichmacherei angelegt sieht, wird beruhigt, wenn er beobachtet, daß die einzelnen Länder ihn in glücklicher Weise abwandeln. In den nationalen Variationen tritt allerdings auch das Extrem zu der Überschwenglichkeit von 1954 zutage. Auf der Flucht vor ihr geraten einige nordische Völker in einen treuherzig-bürgerlichen Purismus, der die Züge eines biedermeierschen Historismus zeigt. Ein neues Biedermeier, das dürfte die immanente Gefahr der in Mailand kreierten neuen Sachform sein. Vor ihr erscheint der Wink mit der Volkskunst, von den Italienern und den osteuropäischen Völkern gegeben, gar nicht so anachronistisch. Die Volkskunst zieht das elementare Leben der Bleichsucht eines wiedererweckten Biedermeier vor; Funktion ist ihr Gesetz, künstlerischer Reichtum zugleich ihr Glück; sie weiß die strenge Form mit Gefühlswerten zu durchdringen. Wenn die Gestalter der XI. Triennale ihre „harte" Sachform nach diesen Prinzipien der Volkskunst weiterentwickeln, ohne sich irgendwo historisierend anzulehnen, dürften sie wohlberaten sein.

Anton Henze



Theo Kérg

In Neuchâtel: Abstrakte Malerei der Schweiz

Marcel Joray, Verleger in Neuchâtel, der schon vor einigen Jahren in Biel eine modern akzentuierte schweizerische Plastik-Ausstellung organisiert hatte, ist der Initiant der Abstrakten-Ausstellung in Neuchâtel, der sehr reizvollen Stadt, die ein Kunstmuseum mit einem höchst originellen Jugendstil-Treppenhaus und hinreißenden Menschenautomaten aus dem späten 18. und frühen 19. Jahrhundert sowie eine vorzüglich geleitete ethnographische Sammlung besitzt.

Abstrakte Kunst geht in der Schweiz auf eine längere und tiefere Tradition zurück, als sie der Freund des bedächtigen und bürgerlich wohlgeordneten Landes erwartet. Arp und Klee wirkten schon 1912 mit einer radikal orientierten Gruppe, Dada entstand in Zürich während des ersten Weltkrieges unter Mitwirkung von Schweizern. Meyer-Amden, Itten und Andere fanden früh Kontakt zum Abstrakten, Augusto Giacometti machte sehr kühne Experimente. In den zwanziger Jahren griff die künstlerische Rebellion um sich, einzelne Persönlichkeiten profilierten sich. Schließlich bildete sich die „Allianz" als Sammelbecken der modernen Künstler, aus der sich eine Gruppe der „Konkreten" mit Bill, Lohse, Graeser herausschälte.

Die heutige Situation, die in Neuchâtel gezeigt wurde, hat also einen beträchtlichen Hintergrund. Unterdrückungsversuchen und Diffamierung war die abstrakte Schaffensmethode auch in der Schweiz ausgesetzt. Trotzdem verlief die Entwicklung kontinuierlich. Man könnte auch sagen: manierlich; wenn selbst auch heute noch von einigen Seiten unflätig gewettert wird, so wird die in die Phase breiter Entwicklung eingetretene Bewegung offiziell anerkannt und durch öffentliche Aufträge gefördert.

Auf diesen Voraussetzungen entstand das Bild der Ausstellung in Neuchâtel. Der Begriff „abstrakt" war vom Jury-Team, in dem der Leiter des Basler Kunstmuseums, Georg Schmidt, eine entscheidende Rolle spielte, insofern eng gefaßt, als die im Grunde ebenfalls zum Abstrakten gehörenden surrealistischen Schattierungen und Verwandtes ausgeschaltet blieben. Betont wurden die zwei Kontraste: das Konkrete und das Tachistische. Dazwischen erschienen viele Spielarten freier Abstraktion. Das Gesamtbild war bestimmt durch eine Reihe starker Persönlichkeiten, deren künstlerische Sprache sich quer durch die verschiedenen Strömungen zieht: Bill, Graeser und Glarner bei den Konkreten (Lohse fehlte leider); Walter Bodmer, Leo Leuppi, Gerard Schneider, Max von Mühlenen bei den freien Abstrakten, Fischli, Wilfrid Moser, Hugo Weter, Rollier bei den Tachisten — alle Angehörige der älteren und mittleren Generation. Aber auch bei der jungen Generation zeichneten sich eine Reihe von echten Talenten ab, in deren innerer Stabilität etwas von den traditionsgegebenen Impulsen der abstrakten Kunst in der Schweiz spürbar wird. Sie verteilen sich auf die verschiedenen Tendenzen, innerhalb derer von Fédier, Baratelli und Stein bei den freien Abstrakten, von Mattmüller an der Grenze zu den Konkreten, von Klotz bei den Tachisten eigene Wege eingeschlagen werden. Als vielversprechende Begabungen besonderer Kraft erschienen Karl Gerstner mit beweglichen Bildern geometrischer Observanz, Wolfgang Barth mit breit aufgebauten Farbmassen und der Benjamin der Ausstellung, Rolf Iseli (geb. 1934), heute schon ein vieldiskutierter Tachist eigener Prägung, offenbar ein außergewöhnliches malerisches Talent, dessen weiterer Entwicklung man mit Spannung entgegensieht.

Eine solche Ausstellung kann natürlich keine Versammlung nur von Genies sein. Sie zeigt aber, daß neben einigen Persönlichkeiten von überragendem europäischem Format das Niveau der abstrakten Schweizer Malerei, gemessen am hohen Durchschnitt der großen Kunstzentren, sich neben dem etwa der École de Paris durchaus sehen lassen kann. Neben dem vergleichenden Aspekt bleibt das von Vergleichen unabhängige Bild: die abstrakte Malerei der Schweiz ist voller Leben, sie bringt vielseitige künstlerische Äußerungen hervor, sie besitzt über das Mittelgut hinaus, das allenthalben vorwiegt, hohe Qualität in der Bildfindung wie auch in ihrer Realisierung.

H. C.

Wilhelm Krick

Paula Becker-Modersohn

Vor fünfzig Jahren, am 20. November 1907, achtzehn Tage nach ihrer glücklichen Niederkunft mit einem Mädchen, nahm die einunddreißigjährige Malerin Paula Becker-Modersohn (geb. am 8. Februar 1876 in Dresden) Abschied vom Leben, mit den Worten: „Wie schade". Dieser frühe Tod — von ihr vorausgeahnt — erfüllte alle, die sie kannten, mit Schmerz und Trauer, aber außer Bernhard Hoetger, der ihr Grabmal schuf — eine in die Arme des Todes zurücksinkende Frau mit einem hockenden Säugling auf dem Schoß — erkannte wohl keiner, daß die moderne deutsche Malerei mit Paula Becker-Modersohn eine ihrer stärksten Begabungen verlor. Auch Rainer Maria Rilke erkannte es damals noch nicht. Er war Paula Becker 1900 in Worpswede zuerst begegnet und hatte später mit ihr in Paris freundschaftlich verkehrt. In seiner Worpswede-Monographie, 1903 bei Velhagen und Clasing erschienen, erwähnte er sie nicht. Ihr Atelier soll er nie betreten haben. Die Herausgabe ihres schriftlichen Nachlasses lehnte er ab, aus Gründen, die er im August 1917 dem Verleger Kippenberg brieflich mitteilte; er war gegen eine Edierung überhaupt, wie er der Mutter der Verstorbenen zu verstehen gab. Aber daß ihn der frühe Tod der hochbegabten Frau tief getroffen hat, bezeugt sein „Requiem für eine Freundin", das der Hingegangenen gedenkt.

Was sie für ihn, was er für sie bedeutete, das sind Fragen, auf die Heinrich W. Petzet in seiner einfühlenden Studie „Das Bildnis des Dichters — Paula Becker-Modersohn und Rainer Maria Rilke" (Societäts-Verlag Frankfurt a. M., 1957) wohlerwogene Antwort gibt.

Es läßt sich nicht leugnen, daß erst die von der Kestner-Gesellschaft Hannover 1917 herausgegebenen „Briefe und Tagebuchblätter" Paula Becker-Modersohns, die Malerin und ihr Werk volkstümlich gemacht haben. Der List-Verlag München nahm sie jetzt als Band 88 in seine billige Bücherreihe auf; bei diesem Neudruck nach der von Sophie Dorothee Gallwitz betreuten Neuausgabe von 1949 (Neuer Geist Verlag) unterliefen allerdings einige Flüchtigkeiten.

Was Rilke bereits befürchtete, traf ein — die Briefe und Tagebuchblätter sentimentalisierten das Bild der Malerin. Ihre den Realismus zur Monumentalität vergeistigende Kunst, ihr Streben, in Einfachheit groß zu werden, wollte weder rühren, noch Mitleid erregen. Paula Becker-Modersohn distanzierte sich willentlich von allem Genrehaften und Anekdotischen, und wenn sie über ihren Worpsweder Lehrer Mackensen schrieb: „Die Art, wie Mackensen die Leute hier auffaßt, ist mir nicht groß genug, zu genrehaft. Wer es könnte, müßte sie mit Runenschrift schreiben", so kommt diesen Worten programmatische Bedeutung zu. Auch eine andere Aufzeichnung (gleichfalls aus dem Jahre 1902) zeigt, wie weit sie — auch erkenntnismäßig — die Maler von Worpswede hinter sich gelassen hat: „Ich glaube, man müßte beim Bildermalen gar nicht so an die Natur denken, wenigstens nicht bei der Konzeption des Bildes. Die Farbenskizze ganz so machen, wie man einst etwas in der Natur empfunden hat. Aber meine persönliche Empfindung ist die Hauptsache. Wenn ich die erst festgelegt habe, klar in Form und Farbe, dann muß ich von der Natur das hineinbringen, wodurch mein Bild natürlich wirkt, daß ein Laie gar nicht anders glaubt, als ich habe mein Bild vor der Natur gemalt."

Die Paula Becker-Modersohn-Gedächtnis-Ausstellung im Bremer Paula Becker-Modersohn-Haus, Böttcherstraße, gab Gelegenheit, unser Verhältnis zu der Kunst der Frühvollendeten zu überprüfen, die den Ruhm für sich beanspruchen darf, den damals in Deutschland vorherrschenden Impressionismus überwunden und künstlerisches Neuland erschaut zu haben. Das noch ausstehende grundlegende Werk über ihre Malerei und deren Platz in der Kunstgeschichte erwarten wir von dem Direktor der Bremer Kunsthalle, Günter Busch, der 1949 ihre „Handzeichnungen" herausgegeben hat. I. z.

Kunstkalender für 1958

Er führt ein weiter Weg von dem in Holztafeldruck hergestellten lateinischen Kalender des Johann von Gmunden aus dem Jahr 1439 und dem etwas späteren ersten deutschsprachigen Kalender, dem sogenannten „Türkenkalender" aus Gutenbergs Werkstatt über die von Kaulbach, Richter und Menzel bebilderten Kalender des 19. Jahrhunderts bis zu den Kunstkalendern von heute, deren Zahl von Jahr zu Jahr zunimmt, da sie anscheinend Verlegern und Buchhändlern ein fast risikoloses Stoßgeschäft garantieren.

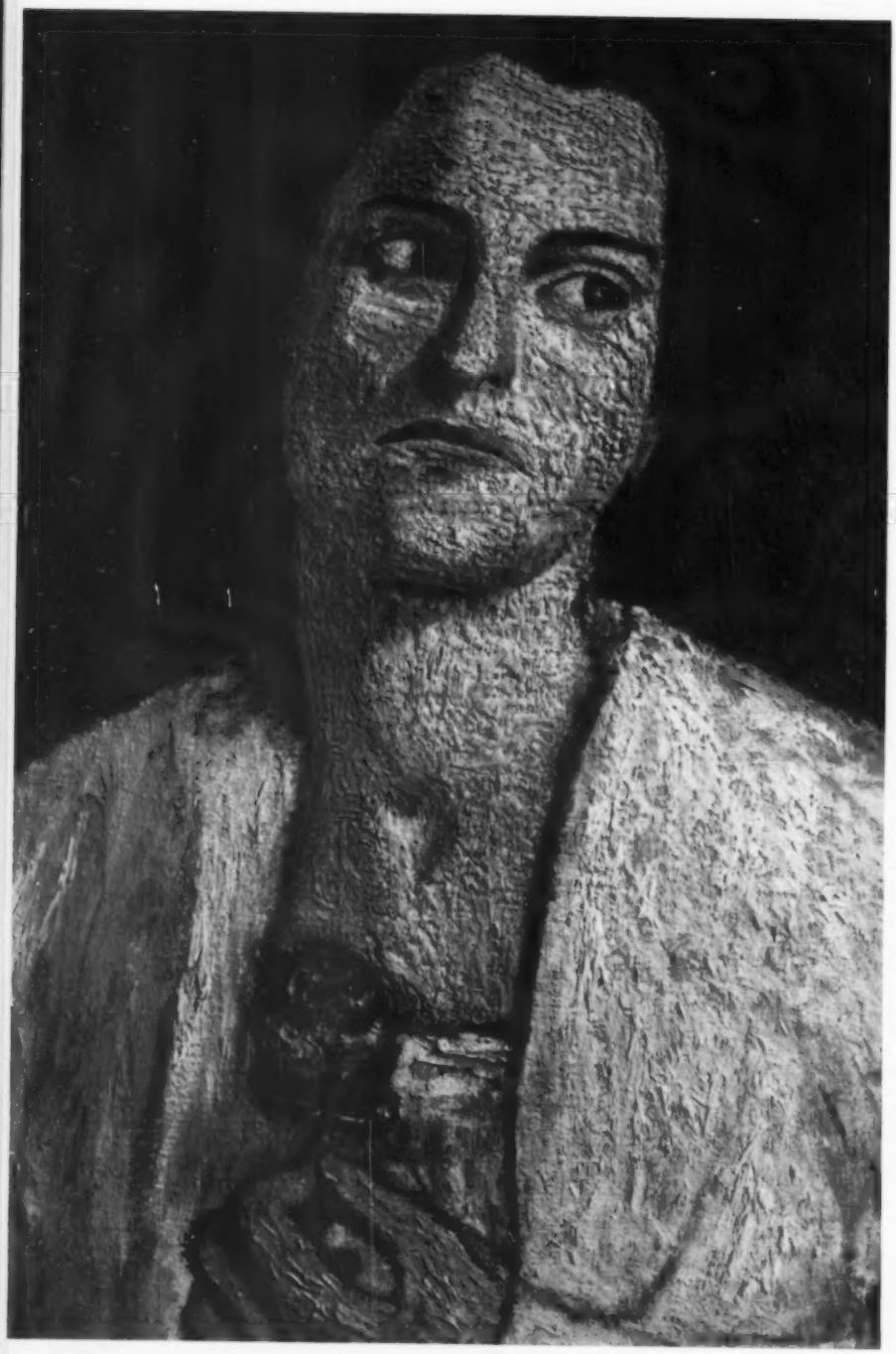
Was die Anciennität betrifft, so gebührt den Kunstkalendern der Münchner Verleger Bruckmann und Piper der Vorrang.

Den Bruckmann-Kalender betreute auch diesmal die Kunsthistorikerin Juliane Roh, die aus alter und neuer Kunst — unter Vermeidung von allzu Bekanntem — eine sachkundige Auswahl vornahm, und die Texte der Blätter, Verse und unterrichtende Prosa klug und auf Abwechslung bedacht zusammenstellte.

Pipers Kunstkalender, der gleichfalls einen sehr weiten zeitlichen Bogen spannt: von den alten Ägyptern bis zu den Malern der Gegenwart, ist sparsam textiert; er verschmäht keineswegs allbekannte Werke wie z. B. Adolf Menzels „Balkonzimmer" und Hans Thomas Landschaft „Laufenberg am Rhein", erinnert aber mit James Whistlers „Old Battersea Bridge" an einen Künstler, der außerhalb der angelsächsischen Länder bereits zu den Halbvergessenen zählt, und stellt mit dem 1904 geborenen, heute in Kärnten lebenden Deutschen Werner Berg einen bei uns noch kaum bekannten Maler vor, der unsere Aufmerksamkeit zu verdienen scheint. Bruckmann und Piper mischen

Paula Becker-Modersohn

Paula Becker-Modersohn
Selbstbildnis, Öl, 88×58 cm
den Haag, Gemeente Museum



Paula Becker-Modersohn
Clara Rilke-Westhoff, Öl, 1905, 50 x 33 cm
Kunsthalle Hamburg

Paula Becker-Modersohn
Frau Hoetger, Öl, 1905/06, 50 x 33 cm
Sammlung Roselius

Paula Becker-Modersohn
Worpsweder Bauernkind (Ausschnitt), Tempera, 1904/05

Olaf Braren, Führer Braut

Oluf Braren, Föhrer Braut

Sch
kal
d o
sieb
Ga
ver
Hei
kon
rep
den
Ori
sche
D e
weg
faßt
gel
unte
Gro
Wa
dies
11. .
Sch
Wie
drei
sein
Abs
Der
aus
P. J
in il
Fläc
Der
Lust
kart
Der
Farb
deut
ner,
mit
woh
sein
hoch
turb
gang
nist
poet
mas
Der
größ
liche

Kna
mit
Mal
grap
chen

Höc
in k
Farb
schn
schl
lose
spiel

Schwarz-Weiß-Autotypien und Farbtafeln, während die Kunstkalender von Hatje, Klein, Kohlhammer und Phaidon nur Farbblätter enthalten, Kohlhammer und Phaidon je siebenundzwanzig, die anderen weniger. Maler wie El Greco, Gauguin und van Gogh sind in drei verschiedenen Kalendern vertreten, El Greco sogar mit ein und demselben Werk, dem Heiligen Martin zu Pferd, was einem Beliebtheitstest gleichkommt. Das Zypressenbild van Goghs aus dem Kröller-Museum reproduziert sowohl Kohlhammer wie Phaidon, aber die Wiedergaben unterscheiden sich in ihren Farbwerten — welche dem Original näher kommt, ließe sich nur vor diesem selbst entscheiden.

Der Goldene Dumont-Kunstkalender — golden wegen des schützenden Zellophanblattes mit Goldrahmen — umfaßt vierzehn technisch hervorragende Farbblätter, auf Karton gelegt. Kurzbiographien und Texte zu den Bildern findet man unter den Kunstblättern. Alte und neue Malerei wechseln ab. Großartig sind die zwei wenig bekannten frühmittelalterlichen Wandmalereien aus Spanien, in ihrer archaischen Primitivität — dies gilt besonders von der „Allegorie aus dem Kreuzzug", 11. Jahrhundert — uns stärker berührend als realistisch gekonnte Schöpfungen späterer Zeit.

Wie alljährlich legt der Woldemar Klein Verlag Baden-Baden drei Kalender vor: seinen wohlfeilen Silbernen Kalender, seinen Kunstwerk-Kalender und statt des gewohnten Abstrakten Kalenders diesmal einen Paul Klee-Kalender. Der Silberne Kalender reproduziert Blüten und Früchte aus einem alten Pflanzenbuch mit Farbstichen des Franzosen P. J. F. Turpin, dessen auf Unterrichtung bedachte Darstellungen in ihrer nüchternen Präzision und in ihrem sicheren Gefühl für Flächenaufteilung auch unser ästhetisches Gefühl ansprechen. Der Kalender ist als Vormerkkalender verwendbar, und wer Lust hat, kann sich die steifkartonierten Monatsblätter zu Postkarten zurechtschneiden.

Der Kunstwerk-Kalender legt diesmal mit seinen zwölf Farbblättern einen instruktiven Querschnitt durch die moderne deutsche Landschaftsmalerei. Der Impressionismus ist mit Trübner, Liebermann, Slevogt und Corinth — der Expressionismus mit Nolde, Heckel, Kokoschka, Macke und Hofer vertreten. Aber wohin gehört der Pfälzer Hans Purrmann, der noch heute mit seinen siebenundsiebzig Jahren die Fahne der peinture sieghaft hochhält? Und wohin der Ostpreuße Alfred Partikel, der in den turbulenten Tagen des Russeneinfalls 1945 auf einem Spaziergang in den Ostseedünen spurlos verschwand? Ist er Impressionist? Ist er Expressionist? Seine abgebildete Winterlandschaft poetisiert mit realistisch malerischen Mitteln aufs zarteste die masurische Landschaft, die ihm heimatlich vertraut war.

Der Paul Klee-Kalender darf mit der großen und immer größer werdenden Gemeinde der Freunde dieses unvergleichlichen Malers rechnen, dessen das Unsagbare sagende Sprache heute — wie Kurt Martin in dem knappen Kalendervorwort schreibt — „über die ganze Welt hin aufgenommen wird". Die meisten der abgebildeten Werke entstammen schweizerischem oder amerikanischem Besitz, einige der schönsten der berühmten Klee-Sammlung Dötsch-Benziger (Basel), wie z. B. „Das kleine Tannenbild" 1922. Das einsame Tännlein inmitten einer anorganischen und geometrisierten Umwelt ist wie der schwarze Stern eines der Symbole, die bei Klee immer wiederkehren. Man sollte sich hüten, seine geheimnisvollen Blätter ausschließlich unter formalem Gesichtspunkt zu betrachten, denn Klee selbst sagt: „Alle die hohen Formfragen sind ausschlaggebend für die formale Weisheit, aber noch nicht die Kunst im obersten Kreis. Im obersten Kreis steht hinter der Vieldeutigkeit ein letztes Geheimnis, und das Licht des Intellekts erlischt kläglich. Auch gesteigerte Wirklichkeit kann auf die Dauer nicht frommen. Die Kunst spielt mit den letzten Dingen ein unwissend Spiel und erreicht sie doch." Die zwölf Blätter des Klee-Kalenders gewähren einen Anschauungs- und Meditationsstoff, der für ein ganzes Jahr ausreicht, ja noch weit darüber hinaus.

Kalender entbehren heute des Bezugs zum Religiösen, ausgenommen der Katzmann-Kalender „Meisterwerke christlicher Kunst" und der Kalender „Moderne religiöse Kunst" aus dem F. H. Kerle Verlag Heidelberg. Katzmann sucht seine Vorlagen ausschließlich in der Kunst der Vergangenheit und geht über das siebzehnte Jahrhundert nicht hinaus. Es verdient Anerkennung, daß der Katzmannkalender die meist stiefmütterlich behandelte Architektur ebenso sehr berücksichtigt wie Malerei und Plastik. Auf Textierung verzichtet der Kalender.

Der zum drittenmal erscheinende Kalender „Moderne religiöse Kunst" steht ganz auf Seiten der Gegenwartskunst; nur Paul Gauguins farbig wiedergegebene Gemälde „Der gelbe Christus" ist ein Werk des späten neunzehnten Jahrhunderts. Die Rückseiten der Blätter werden von biographischen Angaben, ästhetisch kritischen Bemerkungen und Künstleraussprüchen voll ausgenützt, so daß man sagen darf, daß dieser Kalender dem Wort eine ebenso große Bedeutung beimißt wie dem Bild — dies deshalb, weil die moderne religiöse Kunst noch von vielen als problematisch empfunden wird. Die auf den Gebieten der Malerei, Bildhauerei, Graphik und Architektur gewählten Abbildungen berücksichtigen vor allem Deutschland und Frankreich als die Kernländer der modernen religiösen Kunst, doch auch Italien, Spanien und England. Der Kalender widerlegt die von gewisser Seite aufgestellte Behauptung, daß zwischen religiösem Inhalt und moderner, vor allem abstrakter Form Urfeindschaft besteht; er überzeugt uns, daß es eine moderne Kunst gibt, die den religiösen Menschen von heute in einer Sprache anredet, welche nicht der Vergangenheit entliehen ist, sondern der von uns gelebten Gegenwart entstammt.

Knaurs Lexikon abstrakter Malerei von Michel Seuphor
mit einer ausführlichen Darstellung der Geschichte abstrakter Malerei. 320 S. mit 230 farbigen Reproduktionen und 600 Biographien. Droemersche Verlagsanstalt Th. Knaur Nachf. München-Zürich 1957. Geb. 12,80 DM

Höchst erfreulich, daß hier die abstrakte Malerei aller Länder in knapper, handlicher Form zusammengefaßt wird. Obgleich die Farbwiedergaben einigermaßen täuschen, vermitteln sie doch schnelle Eindrücke der verschiedenen Meister. Der Band macht schlagend deutlich, welche umfassende Rolle die gegenstandslose Malerei in sämtlichen Kulturländern des Erdballs heute spielt. Die historische Gesamterörterung ist nicht etwa nur ein kurzes Vorwort, sondern umfaßt über 120 Seiten und entwickelt ein übersichtliches Bild der Lage in den verschiedenen Kulturländern. Auch eine Bibliographie ist angehängt. Viele Selbstbekenntnisse der wichtigsten Maler sind eingestreut. Als lehrreich wird auch die ausführliche Tabelle zur Chronologie abstrakter Malerei empfunden, in welcher die Entwicklung von Deutschland, Frankreich, Holland, Rußland, von der Schweiz und

den Vereinigten Staaten graphisch dargestellt ist. Warum fehlt Italien? Für die Übertragung und Bearbeitung aus dem Französischen zeichnet Alfred P. Zeller. Der deutsche Teil, den wir hier allein behandeln wollen, ist noch sehr verbesserungswürdig. Am merkwürdigsten, daß Hölzel vergessen wurde, der von der malerischen Seite seiner Farb-Akkordlehre sogar einer der Initiatoren der Bewegung war. Auch Hermann Obrist ist nicht erwähnt, obgleich er äußerst früh nicht nur am Problem abstrakter Plastik entscheidend beteiligt war, sondern abstrakte Zeichnungen und Malereien schuf. Ein dritter „deutscher" Initiator war Thorn-Prikker, den man auch vergeblich sucht.
Ohne in die Niederungen dieser Richtung zu steigen, wäre eine ganze Reihe deutscher Namen einzureihen, mindestens aber sehr zu erwägen. Ich nenne in beliebiger Folge: Kubicek, Rolf Wagner, Bendixen, Brust, Platschek, Grochowiak, Breuer, Albrecht, Werdehausen, Kuhn, Mack, Sackenheim, Siepmann, Klaus J. Fischer, Lahs, Reich an der Stolpe, Scharpf, Stöckl etc. Es ist ja nicht so, daß unter den etwa 40 aufgenommenen Deutschen nur die allerbedeutendsten wären. Deshalb erscheint uns die bisherige Auswahl nicht gerecht.
Auch in der deutschen Literatur wäre manches nachzutragen. Allein von mir fehlen die prinziellen Thesen zur Gründung von ZEN 49, die sich allein mit abstrakter Malerei befaßten, ferner das Bändchen „Magie der Form" und das kleine Buch „Deutsche Maler der Gegenwart". Von Schmalenbach fehlen die guten Kataloge von 1956 zu Götz und Sonderborg und zu Hans Hartung, ferner Schriften von Friedrich Bayl usw.

Roh

Wolfgang Kayser: **Das Groteske, seine Gestaltung in Malerei und Dichtung.** Gerhard Stalling Verlag, Oldenburg, 1957, DM 16,80.

Die lebende Sprache hat die Tendenz, das einzelne Wort in einer Gruppe von Synonymen zu verschmelzen und es damit zu beliebiger Anwendbarkeit und Austauschbarkeit zu nivellieren. Der Begriff des Grotesken scheint diesem Sterben sprachlicher Substanz in besonderem Maße ausgesetzt zu sein. Die Klassik würdigte ihn keiner Einordnung in eine ästhetische Begriffsbestimmung, und ohne diese „Rückendeckung" war er durch Jahrhunderte der Verwischung seines Bedeutungsgehaltes ausgeliefert. Zwar bemühten sich die nicht-klassischen Epochen hie und da um seine nähere Bestimmung, aber es scheint, daß er sich letztlich der Einordnung entzieht, seinen Gehalt an Dunkelheit grundsätzlich nicht preisgibt.
Um so höher ist der Versuch Wolfgang Kaysers zu werten, der es unternimmt, jenen vagen Begriff des Grotesken in seinen Wurzeln freizulegen und ihn kritisch in Malerei und Dichtung der letzten fünf Jahrhunderte zu verfolgen. Kayser ist Germanist, und seine Arbeit verleugnet dies in ihrer Methode und Verteilung der Akzente durchaus nicht. Wichtig aber ist, daß sein Versuch die Grenzen der Literaturwissenschaft weit überschreitet, um mit der Heranziehung einer zweiten Kunstgattung, der Malerei, zur grundlegenden Wesensbestimmung des Grotesken zu gelangen, die sich auch in einer Untersuchung über das Groteske in Tanz und Musik als ergiebig erweisen dürfte.
Der Verfasser beginnt mit der Etymologie des Wortes, die ihn in das 15. Jahrhundert führt, und zwar unmittelbar zur Malerei, bzw. zur Ornamentik — der wohl frühesten Möglichkeit der Malerei, den ungehemmten Durchbruch der Phantasie ohne Rücksicht auf Wirklichkeitsentsprechung zu legitimieren. Eine bisher unbekannte ornamentale Malerei wurde damals in Italien, namentlich in Rom, ausgegraben, die man von grotta (Grotte) ableitend „grottesca" nannte. Den ursprünglichen Inhalt des Begriffs, seine Entwicklung und Verschiebung verfolgt Kayser durch die Jahrhunderte und führt von ihm ausgehend seine Analyse der Epochen in ihrer Beziehung zum Grotesken durch. Dabei ist der Augenblick von besonderer Bedeutung, da das Groteske zur ästhetischen Kategorie erhoben wird und damit überhaupt die Problematik einer dreifachen Strukturanalyse, nämlich der des Charakters, der Gestaltung und der Erfahrung des Grotesken, auftritt.
In der Untersuchung der einzelnen Kunstwerke auf ihren grotesken Gehalt hin zeigt sich mehrfach der Hinweis der Literatur auf die Malerei, namentlich auf Callot und den „Höllenbreugel". Die Herkunft des Grotesken aus der bildenden Kunst bleibt also lange im Bewußtsein der Zeiten lebendig und dient dem Dichter gewissermaßen als Rechtfertigung seiner Verfremdung der Realität, wohl in dem mehr oder minder dunklen Wissen, daß eine echte Rechtfertigung des Grotesken nicht möglich ist. Damit kommen wir auf den Kern der Wesensbestimmung des Grotesken, wie Kayser sie umschreibt. „Das Groteske ist die entfremdete Welt." Diese Fremdheit muß jedoch, um grotesk zu sein, aus einem plötzlichen Umschlag der vertrauten Welt resultieren. Die Umgebung des Menschen verliert ihre Verläßlichkeit, sie zerstört den Boden der selbstverständlichsten Realitäten und stürzt den Menschen ins Bodenlose der Lebensangst. Dieser Effekt aber vollzieht sich keineswegs eindeutig, sondern unter der Maske des Lächerlich-Komischen. Rein erst zeigt sich das Groteske, wenn in seiner Darstellung die Verfremdung der Welt absolut geschieht, wenn sie von jeglicher Sinndeutung frei das Absurde schlechthin andeutet, die Hintergründigkeit ohne Hintergrund. Erst dann erreicht das Groteske seine letzte Tiefe und Bedrohlichkeit. Sie aufzuzeigen und von Darstellungen abzuheben, die sich bei allen grotesken Merkmalen letztlich doch auf moralische oder metaphysische Sinndeutungen beziehen, ist dem Verfasser ein wesentliches Anliegen. In seiner Deutung liegt offenbar ein Hinweis auf die besondere Disposition modernen Bewußtseins zur Erfahrung und Gestaltung des Grotesken. Sein Bemühen aber zielt zugleich und besonders auf die Beleuchtung der grundlegenden Antriebe und Vorbildungen des Grotesken in der Vergangenheit und stellt so eine notwendige Arbeit zur Klärung des wahrhaft Neuen in der heutigen Kunst und Literatur dar.

Karin Fischer

Hans-Wolfgang Löhneysen: **Die ältere niederländische Malerei,** Künstler und Kritiker. Erich Röth-Verlag, Kassel, 10 farbige und 46 einfarbige Abbildungen, 556 Seiten, 1956, DM 36,—

In gleichem Maße, in dem die Kunstgeschichte von der Sammlung historischer Fakten zur Interpretation dieser Fakten übergeht, wächst das Bedürfnis, nicht nur die Objekte selbst, sondern ebenso theoretische Texte zu bearbeiten. Dieser Übergang vom Objekt zum Text hat zwar allgemein die zunehmende Intellektualisierung der Kunst zum Hintergrund, in diesem konkreten Fall aber eine neue Vorstellung und ein neues Verhältnis in Hinsicht auf historische Ereignisse; es ist ein Meta-Verhältnis, in dem nicht mehr über die Fakten selbst, sondern über die Texte zu diesen Fakten gesprochen wird.
Die Katalogisierung der Kunstwerke ist für den europäischen Bereich nahezu vollständig, jedenfalls ist kaum noch mit revolu-

tionierenden Erkenntnissen historischen Charakters zu rechnen. Somit gewinnen andere Interessen den Vorrang, Interessen der aesthetischen und geistesgeschichtlichen Fixierung, der interpretierenden und beurteilenden Beschreibung, kurz, derjenigen Komponenten des Kunstwerks, die durch die Relation von Betrachter und aesthetischem Objekt bestimmt sind.

Hans-Wolfgang Löhneysen hat für einen Detailbereich der Kunstgeschichte, die niederländische Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts, die Geschichte dieser Relation zusammengefaßt. Er hat alle diejenigen Texte gesammelt und kommentiert, die über diesen Zeitraum und Bereich bis zum Beginn wissenschaftlicher Beschäftigung mit dem Thema geschrieben worden sind.

Ziel dieser Zusammenstellung ist es nach den Worten des Verfassers „die Aussagen über das Phänomen selbst zum wissenschaftlichen Gegenstand zu erheben". Löhneysen klärt zunächst den Begriff „Kunsturteil", indem er aufzeigt, welche Belange der Aesthetik, der Kunsttheorie, des Geschmacks, weltanschaulicher Ideologie, welche technischen und methodischen Aspekte unter diesem Begriff subsumiert werden, welche soziologischen Situationen die Urteile färbten, ferner, wie die Auswahl einer Bildersammlung zu einseitigen Urteilen führte, aber auch umgekehrt, wie gerade die Kunsturteile die Aspekte für die Auswahl der ersten großen Sammlungen (etwa Philipps II. von Spanien) lieferten. Schon äußerlich wird die Geschichte des Kunsturteils an der Entwicklung der Bildersammlungen ablesbar, ja, bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts stellen diese Bildersammlungen nichts anderes dar als die Summe der in den Kunsthandel einbezogenen Urteile.

Die Geschichte des Urteils selbst, wie sie Löhneysen einführend zu Beginn des Buches schildert und abschließend theoretisierend zusammenfaßt, beginnt mit den ersten Berichten italienischer Reisender des Quattrocento, denen sich bald Berichte aus anderen europäischen Ländern zugesellen; immer sind es Briefe von Künstlern und Liebhabern. Erst van Manders Biographiensammlung bringt konkrete Angaben; seine Arbeit bleibt bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts verbindlich. 1753 leitet die Darstellung des Descamp zu einer neuen Phase über, die Löhneysen als die theoretisch-aesthetische Phase bezeichnet und von der „vortheoretischen" abhebt. In dieser Phase werden die ersten rationalen Kriterien gesammelt, die die Zeit um 1800 (bei Löhneysen als „romantisch sensitive Phase" bezeichnet) dann wieder zu Gunsten emotional gefärbter, vom Kunsterlebnis ausgehender Interpretationen aufgibt. Immerhin aber wird in dieser Zeit die Basis für die niederländischen Sammlungen unserer Museen gelegt und gleichzeitig der Sinn für die historische Bedingtheit und das national Charakteristische der niederländischen Malerei geweckt.

Somit ist der Ansatz für eine wissenschaftliche Bearbeitung gegeben. Goethe unternimmt die ersten Arbeiten, Hegel und in seiner Nachfolge vor allem Hotho gewinnen von der Aesthetik her ein fundiertes Kunsturteil, das sich nicht nur auf die Niederländer erstreckt, sondern auch auf den Akademie-Betrieb der „Düsseldorfer Schule". Hier werden erstmalig die Kongruenz von Darstellung und Mittel bei den Niederländern und die Diskrepanz zwischen beiden in der Düsseldorfer Schule in einem Kunsturteil erwähnt und begründet. Verglichen mit diesen Erkenntnissen erscheinen die erste Kunstgeschichte Kuglers und die bald darauf folgende Waagens weniger bedeutsam, doch ist mit ihnen der Übergang zur modernen Kunstwissenschaft gefunden.

Der Hauptteil des Buches ist den Urteilen über die einzelnen Maler gewidmet. Daß die Abschnitte über die großen Namen niederländischer Malerei besonders umfangreich sind, verwundert weiter nicht, denn sie standen zu allen Zeiten im Mittelpunkt des Interesses. Daneben aber findet sich eine ungleich größere Zahl weniger bekannter und heute teilweise kaum noch erwähnter Namen; sie alle sind mit den wichtigsten biographischen Daten, der Mehrzahl der bekannten — oft auch der verschollenen — Bilder erwähnt. Das Schicksal des Oeuvres, die auf den neuesten Stand ergänzten wissenschaftlichen Publikationen, die literarischen Quellen, das alles ist angeführt. Es sind die originalen Texte abgedruckt, in denen ein Bild oder ein Maler erwähnt und beurteilt wurden; dabei sind im Kommentar zu den Texten Irrtümer verbessert. Man besitzt also in diesem Buch auch ein umfangreiches Kompendium, das nicht nur der Lektüre dient, sondern ebenso als Nachschlagewerk geeignet ist.

Welche Erkenntnisse vermittelt Löhneysen für eine „Meta-Kunstgeschichte", also eine Geschichte der Gedanken zur Kunst? Es sind zwei: da die Kunsturteile jeweils verschiedene Interessen vertreten, sind auch die Methoden verschieden; es werden also in jedem Urteil verschiedene Aspekte angeleuchtet, so daß die Summe der Urteile auch eine Summe möglicher Aspekte bedeutet. Auch die weit vorangetriebene Arbeit der Kunstwissenschaft kann durch die Lektüre der bisherigen Interpretationen durchaus noch angeregt werden.

Ungleich wichtiger aber ist der Gewinn, der für die Analyse derjenigen Epochen gewonnen wird, in denen die Urteile gefällt wurden. Über den Beurteilenden sagt ein Urteil oft mehr aus als über das Beurteilte. Die jeweils anderen Aspekte lassen Rückschlüsse auf die Bedingungen und Neigungen der jeweiligen Zeit zu. Man kann am Urteil über andere Kunst am leichtesten ablesen, welche Kunstvorstellung man selbst besitzt. An einigen Stellen wird diese Relation auch optisch demonstriert. Den Fotos des Genter Altares, des Blandelin Altares und einiger anderer Bilder sind gleichgroße Holzschnitte aus Waagens „Handbuch" von 1862 gegenübergestellt. Die Gegenstände, Proportionen — alles ist genau wiedergegeben. Trotzdem zeigen sich die Holzschnitte als Arbeiten des 19. Jahrhunderts, die weder eine Vorstellung zu vermitteln imstande sind noch als Arbeitsgrundlage dienen können. Sie sind eine genaue Verkehrung der niederländischen Vorlage ins Akademisch-Kitschige. Leider sind die Reproduktionen, die dem Buch beigegeben sind, nicht zureichend, die farbigen Wiedergaben sind entstellt, die einfarbigen unscharf. Die Auswahl allerdings ist gut getroffen. Nun besagt dieser Mangel wenig bei einem Werk, das dem Text gewidmet ist und als Arbeitsgrundlage in keiner kunstwissenschaftlichen Bibliothek fehlen sollte.

Heinz Spielmann

Wassily Kandinsky: **Farben und Klänge.** Ölbilder. Woldemar Klein Verlag, Baden-Baden, DM 4,80.

Als 25. Bändchen in der Reihe „Der silberne Quell" legt der Woldemar Klein Verlag, Baden-Baden, unter dem Titel „Farben und Klänge" eine Druckfolge von Ölbildern Kandinskys vor. Die knappe Einführung schrieb, einleuchtend und ohne deskriptiven Pomp, Will Grohmann.

Das Paradigmatische am Oeuvre Kandinskys ist der in ihm waltende Stilentwurf. Stil ist ein Auswahlprinzip, kann also aus dem Blickwinkel bloßer Historiographie nicht oder nur unzureichend eingesehen und erfaßt werden. Zudem ist die Kategorie der „Entwicklung" auf den Fall Kandinsky nur sehr bedingt anwendbar. Kandinskys Schaffenskurve gleicht eher einem vielgesichtigen, wiewohl sorgfältig betriebenen Konzentrationsprozeß: am Anfang seiner Laufbahn stehen etwa das naturnahe Porträt der Baronesse Krustschoff (1900 gemalt) und auch die noch der Dingwelt verpflichtete „Landschaft mit Kirche" (1912), am Ende die großen, verschlüsselten Formprojektionen aus dem letzten Le-

bensjahrzehnt. Auf dem Wege zunehmender Verdichtung des Ausdrucks vollendet sich auch die Vereinfachung der Technik: zuletzt erscheint das Weltgeheimnis lapidar auf eine Farbenbewegung zusammengezogen oder in einem Linienriß angesetzt. Nach langen Jahren leidenschaftlicher Debatten um Kandinskys Rang als Maler tritt an Stelle frenetischer Rühmung und hoffnungslosen Räsonnements jetzt die sachgerechte Untersuchung. Die einzige Tiefe einer Analyse ist ihre Klarheit. Offensichtlich will unser Bändchen dazu beitragen, derartige Klarheit — in der Anschauung wie im Begriff — zu erzeugen. Es enthält 13 Abbildungen von Ölarbeiten aus den Jahren 1910 bis 1943. Daß die Auswahl nicht immer befriedigt, liegt in ihrem Wesen begründet. Dennoch bietet sich hier ein Zugang zu den Schöpfungen Kandinskys an, der den Kenner wie den Laien gleichermaßen zu entzücken, zu bezwingen vermag.

Günther Busch

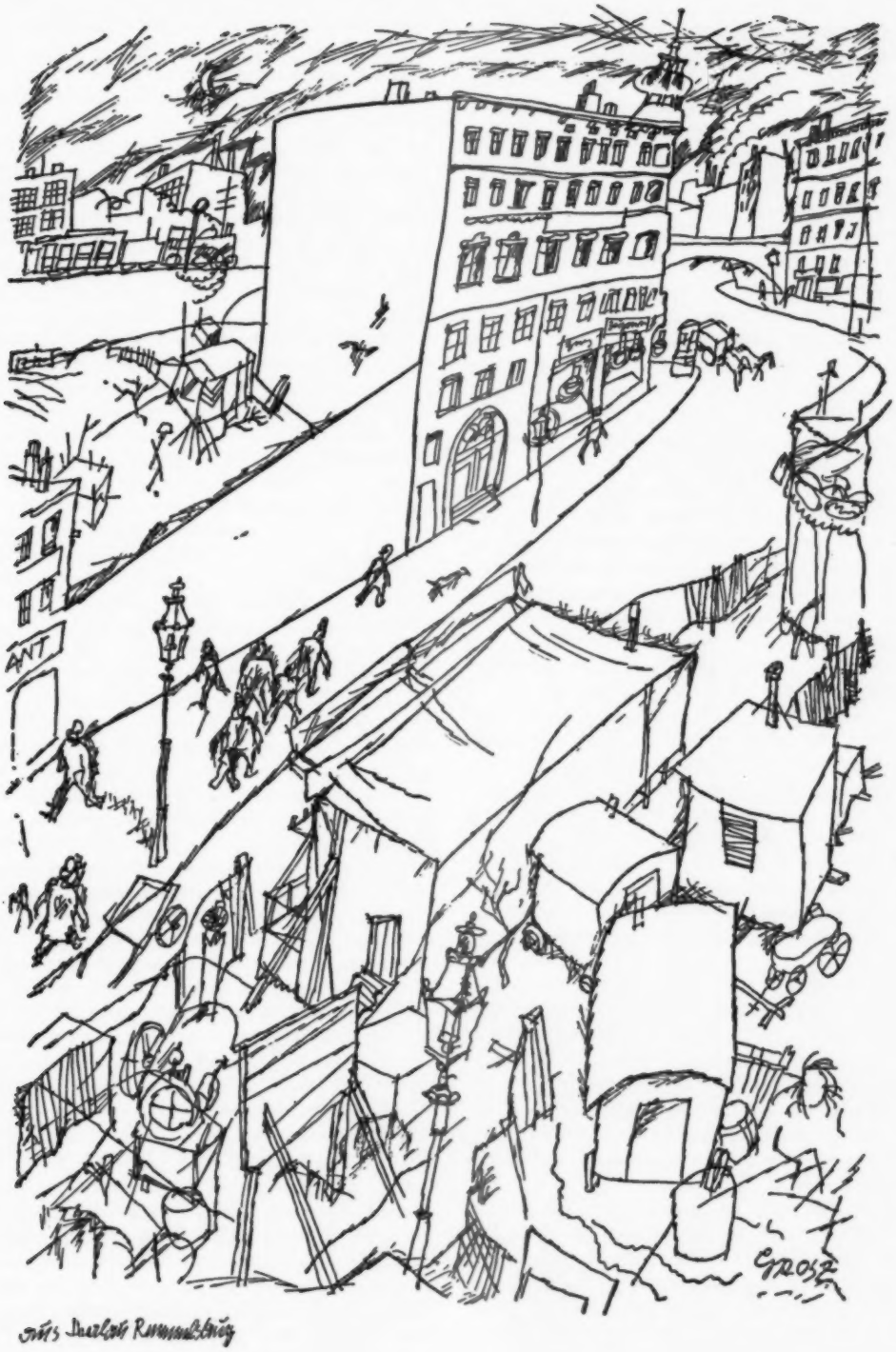
Christel Denecke: **Die Farbe im Expressionismus**
Michael Triltsch-Verlag, Düsseldorf, 6,80 DM

Die Beschreibung und Interpretation der Farbe ist in den Kunstwissenschaften ein noch ungelöstes Problem. Man wird deshalb von vornherein jeden Versuch begrüßen, der dieses Problem angeht. Die Dokumentensammlung von Walter Hess machte einen Anfang, brachte vor allen Dingen erste Erweiterungen der Terminologie, wie sie von den Malern selbst geprägt wurden. Christel Denecke versucht ähnliches für die spezifischen Anliegen des Expressionismus. Dabei sind hier die Probleme der reinen Sachbeschreibung relativ leicht zu lösen, da es sich in den weitaus meisten Fällen um leicht definierbare Farben handelt. Die Schwierigkeit liegt in der Findung von Begriffen, die nicht die Bezeichnung, sondern die Bedeutung der Farben betreffen.
Christel Deneckes Arbeit bietet hier nur wenig Anregung; soweit sie die Problematik der Terminologie angeht, werden lediglich die bekannten Begriffe der Komplementärfarben und Kontrastfarben verwendet, dazu noch Farbhelligkeit, Farbsättigung und Farbharmonie erwähnt. Mit dieser Terminologie wird eine Reihe von Bildanalysen Noldes, Marcs, Mackes, Kirchners und einiger anderer Maler vorgenommen. Das Ergebnis der Untersuchung ist die Feststellung, daß der Expressionismus die Farben nicht in Hinsicht auf eine Gegenstandsbezeichnung, sondern in Hinsicht auf eine „Substanz"-Bezeichnung verwendet; es fallen Formulierungen wie „Nolde läßt die vegetativen unbewußten Lebensäußerungen der Blumen lebendig werden und fein empfundene geistig-seelische Zustände bei Menschen im Zusammensein" oder „Kirchners Bild konnte man am besten als das Spiel rein physischer Kräfte verstehen". Christel Deneckes Analyse bringt also nicht mehr an sprachlicher Fixierung des Problems, als schon in den 20er Jahren erreicht war, Sauerlands Schriften über Nolde gehen sogar wesentlich darüber hinaus.
Was offensichtlich unzureichend ist, ist die angewandte Methode. Eine Kunst, die zentral Anliegen des Bewußtseins zum Inhalt hat, kann nicht mit Termini der Naturwissenschaften ausreichend beschrieben werden, und erst recht reichen die von Christel Denecke verwandten „Begriffe" wie „Substanz", „Gemüt", „Seele" etc. nicht aus. Eine Erweiterung der Terminologie für die Beschreibung des Expressionismus kann nur von der zuständigen Ontologie her erfolgen, in diesem Fall also von der Fundamentalontologie her. Bei Scheler, Husserl, Bergson, Heidegger finden sich zahlreiche Ansätze, die brauchbare Termini liefern. Max Benses Differenzierung der Zeichencharaktere bietet wieder andere Möglichkeiten.
Das Problem einer zutreffenden Farbbeschreibung besteht also weiterhin.

Heinz Spielmann

George Grosz und andere Karikaturisten

Eine Ausstellung der „Gesellschaft der Freunde junger Kunst" in der Kunsthalle Baden-Baden erinnert an einen Künstler, dessen Name um 1920 im Glanz jungen Ruhms erstrahlte. Ein Glanz, der heute verblaßt ist, ja fast erloschen. Wird ihn die Ausstellung erneuern? Wohl kaum, obwohl die satirische Zeichenkunst von George Grosz — um diesen handelt es sich — auch heute ihresgleichen nicht hat.
George Grosz — am 26. Juli 1893 in Berlin geboren — lebt seit 1933 in USA. Wie Otto Dix studierte er an der Dresdener Akademie. Für Dix wurde der Krieg zum Zentralerlebnis, für George Grosz der inflationistische und revolutionäre Nachkrieg in Berlin. „Was George Grosz malt, zeichnet, klebt, ist durchwegs Sittenbild, und zwar von einem sich selbst überschlagenden, in Zynismus umschlagenden Furor der Empörung eingegeben", schrieb damals ein Kritiker von ihm. Die trostlosen Stadtrandquartiere, wo proletarisches Elend sich ebenso schamlos zur Schau stellt wie Laster und Verbrechen — die Orgien skrupelloser Schieber in Nachtrestaurants, Tanzlokalen und Lupanars — die Brutalität der Noske-Garde gegen Aufständische . . . all das sah Grosz mit den Augen eines frühreifen Gassenjungen, dessen Seele von Haß vergiftet war, und stellte es dar mit den Mitteln eines zeichnerischen Infantilismus, der sich von Wandkritzeleien verderbter Kinder herleitete.
Seiner aktivistischen, sozialkritischen, satirischen Graphik, die ihm Weltruf verschaffte, ließ Grosz Arbeiten folgen, in denen die andere Seite seiner schizothymen Natur hervortrat: die romantische. In der Frühzeit, als er die futuristischen Bilder „Ankunft in Manhattan" und „Der Abenteurer" malte, richtete sich seine romantische Sehnsucht auf ein Amerika, wie es ihm seine durch Lektüre und Kino erhitzte Knabenphantasie (die er sich lange bewahrte) vorgaukelte. Die amerikanische Wirklichkeit lernte er erst 1932 kennen, als er auf Einladung der „Art Student League" eine zeitlang in Amerika unterrichtete. 1933 wählte er die Vereinigten Staaten zu seiner zweiten Heimat. Drüben, in Amerika, machte er die Natur zu seiner „Freundin und Vertrauten". „Ich plauderte mit Bäumen, mit Gräsern und mit Blumen . . . Ich saß stundenlang auf den Dünen, beobachtete und zeichnete. Innere Ruhe erfüllte mich."
Die satirische Karikatur, wie er sie in der Berliner Nachkriegszeit fast ausschließlich geübt hatte, erschien ihm jetzt nicht zur großen Kunst gehörend. In dieser Geringschätzung traf er sich mit der idealistischen Ästhetik. „Einer strengen und rein idealistischen Betrachtungsweise liegt es nahe, die Karikatur aus dem Umkreis der eigentlichen Kunst herauszunehmen", schreibt Theodor Heuss in seinem glänzenden Essay „Zur Ästhetik der Karikatur", wo er die grundlegende Feststellung trifft, daß Karikatur „kein Kind der Anschauung und der künstlerischen Darstellung, sondern der ‚literarischen' Idee und künstlerischen Mittel" ist.
Erst nachdem die Romantik, besonders in Frankreich, die Ausdruckskraft des Häßlichen und Unscheinbaren als Sinnbild einer bestimmten Daseinsstufe versteht, wird die Karikatur, ursprünglich „Gegenkunst" außerhalb des ästhetischen Verbandes, zum Kunstwerk. Näheres darüber findet man in dem klugen Buch von Werner Hofmann „Die Karikatur von Leonardo bis Picasso" (Verlag Brüder Rosenbaum, Wien). —



George Grosz

Der Popularisierung der Karikatur leisteten zwei reproduktionstechnische Erfindungen Vorschub: die Lithographie, die sich vor allem die Franzosen zunutze machten — man denke an Daumier und Gavarni und an die Blätter „La Caricature" und „Charivari" —, und die chemisch-physikalische Herstellung des Klischees, die Witzblättern wie dem „Gil Blas" und „Simplizissimus" weiteste Verbreitung ermöglichte. Dem 1896 von Albert Langen ins Leben gerufenen Münchner „Simplizissimus" verdankte die Karikatur in Deutschland eine Blütezeit, für die vor allem Namen wie Th. Th. Heine, Rudolf Wilke, Olaf Gulbransson, Karl Arnold repräsentativ sind.

Dem „Zeichner Thomas Theodor Heine" widmete die Verlagsanstalt Hermann Klemm, Freiburg im Breisgau, einen Band, den Eberhard Hölscher einleitete. Heine, am 28. Februar 1867 in Leipzig geboren, erregte durch eine Serie respektloser Lehrerkarikaturen schon als Tertianer auf der Leipziger Thomasschule Ärgernis; als etwas später in den „Leipziger pikanten Blättern" einige Zeichnungen von ihm erschienen, wurde er von der Schule verwiesen. Nun schickte ihn der Vater auf die Düsseldorfer Akademie, aber der Lehrbetrieb dort sagte dem jungen Heine nicht zu: er wandte sich nach München, und da er auch dort nicht das Rechte fand, kehrte er nach Düsseldorf zurück, um sich 1889 endgültig in München niederzulassen. So lange er für seine karikaturistische Begabung nur die spießigen „Fliegenden Blätter" mit ihrem Dackel- und Schwiegermütterhorizont zur Verfügung hatte, konnte sich seine Begabung nicht entfalten, und erst als Mitarbeiter des „Simplizissimus" bewies er, daß er der richtige Mann war, um eine „in großbürgerlicher Selbstherrlichkeit verharrende, die Zeichen der Zeit mißdeutende oder mißachtende Gesellschaft" bloßzustellen. Mit seiner grimmigen roten Dogge schuf er das Symbol des aggressiven „Simplizissimus". Vorzüglich richteten sich seine treffsicheren Karikaturen gegen den Untertan, der im deutschen Bürgertum der fetten Jahre vor 1914 schmarotzerisch gedieh und in verschiedenen Verpuppungen — als Bildungsphilister, Amtsschimmelreiter, Stammtischler usw. — in Erscheinung trat. Vielleicht haßte Heine den philisterhaften Bürger in sich selbst, der in einer biedermeierlich ausgestatteten Villa am Ammersee behaglich dahinlebte, bis ihn der Nationalsozialismus zur Flucht zwang. Zuerst floh er nach Prag, dann nach Oslo, schließlich nach Stockholm, wo er am 26. Januar 1948 als schwedischer Staatsbürger hochgeehrt starb.

Th. Th. Heine erreichte ein Alter von sechsundachtzig Jahren. Der Simplizissimuszeichner Rudolf Wilke starb als Fünfunddreißigjähriger. Zu dem, gleichfalls in der Verlagsanstalt Hermann Klemm erschienenen Band „Der Zeichner Rudolf Wilke" schrieb Emil Preetorius ein Geleitwort, das mit dem Satz schließt: „Rudolf Wilke steht als ein zeichnerisches Phänomen vor uns, das dem größten seiner Art zuzurechnen ist, ein Phänomen, dem um die Jahrhundertwende kaum noch etwas Ebenbürtiges an die Seite gestellt werden kann."

Th. Th. Heine, der Rudolf Wilke bewunderte, sagte von ihm, er habe den Satz, Genie ist Fleiß, um seine allgemeine Gültigkeit gebracht, da sein Genie ohne Zweifel Faulheit gewesen sei. Wilke ließ sich niemals von dem journalistischen Tempo seiner Kollegen fortreißen, sondern schuf immer nur nach dem Diktat innerer Nötigung. Erst das Vorgefühl nahenden Todes entband in ihm eine katarakthafte Produktivität. Am schlagendsten vielleicht offenbarte sich sein zeichnerisches Genie in Zeichnungen des Nachlasses, von denen der Wilke-Band einige veröffentlichte.

Der einzig Überlebende aus dem Team der klassischen Simplizissimus-Zeichner ist Olaf Gulbransson. Eine Quintessenz seines Schaffens legt der Fackelträger-Verlag Hannover in dem Band „Olaf Gulbransson, 50 Jahre Humor" vor, den Walter Foitzik einleitete. Olaf Gulbransson, 1873 in Oslo geboren, war eine Entdeckung des Verlegers Albert Langen, der einen einzigartigen Spürsinn für Begabungen besaß. Gulbransson schoß nie mit vergifteten Pfeilen, wie es Heine und besonders George Grosz taten. In seiner Vorliebe für wohlig gekurvte Konturen drückt sich die Konzilianz seines pyknischen Charakters auch graphisch aus.

Zu dem Band „Ach wüßtest Du . . . Sprüche und Wahrheiten gezeichnet von Olaf Gulbransson", gleichfalls im Fackelträger-Verlag Hannover erschienen, schrieb Peter Bamm eine würzige Einleitung, die Gulbransson als „Wicking vom Schererhof" apostrophiert — Schererhof heißt das schöne oberbayrische Besitztum, das sich der Norweger mit seiner schöpferischen Feder erzeichnet hat. Der Band „Ach wüßtest Du . . ." enthält oft schwermütige, manchmal bittere Altersweisheiten eines Humoristen, der sich als legitimer Nachfolger des lachenden Pessimisten Wilhelm Busch betrachten darf. Eine glückliche Idee von Paul Schaaf war es, Verse und Prosa älterer und moderner Humoristen wie Abraham a Sancta Clara, Paul Althaus, Christian Morgenstern, Erich Kästner usw. mit Zeichnungen von Olaf Gulbransson in einem Band zu verbinden, der den Titel trägt „So siehst Du aus" und im Verlag Friedrich Middelhauve Opladen erschienen ist.

Nicht im allgemein menschlichen, sondern im politischen Element bewegte sich der Simplizissimus-Zeichner Karl Arnold, und dies aufs kräftigste. So war es möglich, aus seinem graphischen Oeuvre eine Bilderchronik der Weimarer Republik zusammenzustellen, die ein begleitender Text Dolf Sternbergers erläutert. Der Fackelträger-Verlag, Hannover, gab dem Band den einem Theaterstück Ernst Tollers entliehenden Titel „Hoppla, wir leben!" Die Zeichnung „Die junge Republik" — ein roter Säugling rücklings auf einem Meer papierener Resolutionen und Proteste, die rote Fahne der Hoffnung aufrechthaltend — eröffnet die Chronik, das Blatt „Mors Triumphator" mit der Unterschrift: „Was heißt Sieger und Besiegte — der tatsächliche Kriegsgewinnler bin immer ich" beschließt sie. Arnold war auch der Urheber der Unterschriften, die, ebenso schlagkräftig wie die Zeichnungen, mit diesen zusammen die volle satirische Wirkung erzielen.

Man hat die satirischen Karikaturisten „Männer des lachenden Zorns" genannt. Zu ihnen zählt Paul Simmel nicht. Er ist ein gutmütiger Spötter, etwas weniger harmlos als die Zeichner der „Fliegenden Blätter", doch lange nicht so hintergründig wie der andere Schilderer des Berliner Lebens, Heinrich Zille. Die Leser der „Berliner Illustrierten" in den zwanziger Jahren erinnern sich seiner und werden gerne zu dem „Neuen Paul Simmel-Album" greifen, das mit einer Einführung von A. E. Teschemacher im Fackelträger-Verlag erschienen ist.

Um den Karikaturisten-Nachwuchs in Deutschland ist es heute schlecht bestellt. Kann man A. Paul Weber zum Nachwuchs rechnen? Von ihm ist ein Buch „Graphik" im Verlag Gerhard Stalling, Oldenburg, erschienen. Webers Handschrift ist wenig eigenständig. Seine Zeichnungen lehnen sich an Daumier, Doré und Kubin an. Trotz großen Könnens zeugen sie von einer mehr literarischen als graphischen Phantasie. Hingegen besitzen die USA in den „Cartoonisten" der Zeitschrift „The New Yorker" eine Reihe bemerkenswerter karikaturistischer Begabungen. Unter ihnen erlangte Saul Steinberg Weltruhm. Sein deutscher Verleger Rowohlt macht uns nun mit einem anderen „New Yorker"-Cartoonisten bekannt: mit Charles Addams, dessen in dem Band „Gespensterparade" vereinigte Zeichnungen ihn als surrealistischen Humoristen erscheinen lassen, der wie der Engländer Ronald Searles gerne mit Entsetzen Scherz treibt. I. z.

NOTIZBUCH DER REDAKTION

Die Toten

Der belgische Architekt Henry van de Velde ist im Alter von 95 Jahren in Zürich gestorben (Siehe unseren Nachruf).

Diego Rivera, einer der Begründer der modernen realistischen Malerei Mexikos, ist am 25. November im Alter von fast 71 Jahren in Mexiko-Stadt gestorben. Seinen internationalen Ruf erwarb Rivera vornehmlich durch monumentale Wandgemälde und Fresken, die immer wieder die ruhmreiche Geschichte der alten Azteken zum Inhalt hatten, ebenso aber auch den Sieg des revolutionären arbeitenden Volkes über die kapitalistische Welt. Rivera war altes Mitglied der Kommunistischen Partei.

Jozef Cantré, der am 26. Dezember 1890 in Gent geborene Bildhauer und Graphiker, starb diesen Herbst in seiner Geburtsstadt. Er war der Bruder des bekannten Holzschneiders Jan Frans Cantré (1886—1931). Als sein Hauptwerk gilt das Granit-Denkmal für den Sozialistenführer Edward Anseele (1938/48) in Gent. André de Ridder veröffentlichte 1952 eine Monographie über Jozef Cantré.

Der Mainzer Maler Ernst Birkheimer ist im Alter von 31 Jahren gestorben.

Der Kirchenbauer Prof. Albert Bosslet ist im Alter von 77 Jahren in Würzburg gestorben.

Personalia

Der Textilentwerfer Leo Wollner, Wien, wurde zum Wintersemester 1957/58 als Leiter der Textilabteilung an die Staatliche Akademie der bildenden Künste Stuttgart berufen.

Die Internationale Jury der IV. Biennale von Sao Paulo, Brasilien, hat Frau Tut Schlemmer, Stuttgart, den Preis für hervorragende Dokumentation und Ausstellung der Theaterarbeiten von Oskar Schlemmer verliehen. Frau Tut Schlemmer stellte aus ihrem Archiv Entwürfe, Zeichnungen, Aquarelle, Fotos, Masken und Originalkostüme zum „Triadischen Ballett" von Schlemmer der Abteilung „Kunst des Theaters" an der V. Biennale, welche dem Werk Oskar Schlemmers eine besondere Abteilung widmete, zur Verfügung.

Die Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung in Darmstadt wählte zum korrespondierenden Mitglied u. a. den Bildhauer und Dichter Hans Arp. np.

Prof. Dr. Otto Bartning, Darmstadt, ist wieder zum Präsidenten des Bundes Deutscher Architekten (BDA) gewählt worden.

Der in Ascona lebende Kunstsammler Eduard Freiherr von der Heydt wurde mit dem Großen Verdienstkreuz des Verdienstordens der Bundesrepublik ausgezeichnet.

Le Corbusier wurde von seiner schweizerischen Heimatstadt La Chaux-de-Fonds der Titel eines Ehrenbürgers verliehen; eine gleichzeitige Ausstellung im Musée des-Beaux-Arts zeigte vor allem seine Bilder und Tapisserien. Le Corbusier, schwer getroffen durch den Tod seiner Frau, konnte den Feierlichkeiten, mit denen seine Heimatstadt ihn ehren wollte, nicht beiwohnen.

Zum Generaldirektor der Kölner Museen ist Prof. Otto H. Förster gewählt worden. Er löst Prof. Leopold Reidemeister ab, der als Generaldirektor der Staatlichen Museen nach Berlin berufen wurde. Förster hatte schon früher das Wallraff-Richartz-Museum geleitet. Im Mittelpunkt seiner wissenschaftlichen Arbeit steht die Kunst Kölns. Da er 1959 die Altersgrenze erreicht, erfolgt seine Ernennung für 2 Jahre.

Prof. Gerhard Weber, der Erbauer des großen Konzertsaales des Hessischen Rundfunks (Frankfurt a. M. und München), ist auf der Internationalen Ausstellung für Architektur in Sao Paulo mit dem Preis des besten Theaterarchitekten ausgezeichnet worden.

Allgemeines

Dem Unesco-Abkommen über die erleichterte Einfuhr von „Gegenständen erzieherischen, wissenschaftlichen und kulturellen Charakters" ist die Bundesrepublik als 25. Land beigetreten. Das Abkommen befreit Bücher, Zeitungen, Zeitschriften und Kunstgegenstände, die an anerkannte wissenschaftliche und kulturelle Institutionen gerichtet sind, vom Einfuhrzoll.

In Cottbus, dem Geburtsort des romantischen Landschaftsmaler Carl Blechen, soll dem Künstler ein Denkmal errichtet werden. np.

Die monumentalen Wandmalereien von Eugène Delacroix im Palais Bourbon in Paris sind dem Publikum wieder zugängig. Seit 1945 dienten die Räume anderen Zwecken. ep.

Der Guggenheim-Preis für Malerei wird auch 1958 wieder verteilt. An dem Wettbewerb kann diesmal auch Deutschland teilnehmen, da hier inzwischen eine Sektion der Association Internationale des Arts Plastiques (AIAP) gegründet wurde. (Präsident: Georg Meistermann.)
Die Nationale Preisverteilung (Preis: 1000 Dollar) soll am 15. Juni 1958 stattfinden.
Der Internationale Preis in Höhe von 5000 Dollar wird am 15. Oktober 1958 in New York verteilt.

Eine umfangreiche Ausstellung romanischer Kunst wurde im Louvre in Paris eröffnet. Sie setzt sich vor allem aus dem Besitz französischer Provinzmuseen sowie Kapitellen der Kathedralen von Cluny, Dijon, Toulouse und Bourges zusammen.

Das Kuratorium der Werkkunstschule Kassel hat zur Förderung der Schule und der Probleme industrieller Formgebung in Kassel die „Riemerschmid-Gesellschaft" ins Leben gerufen.

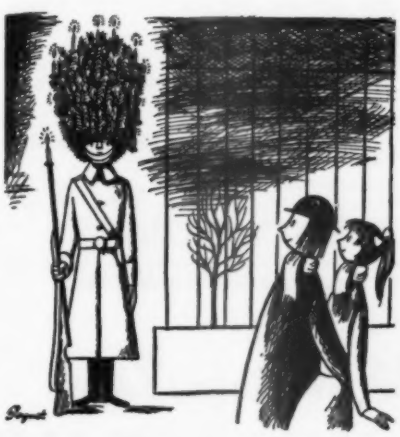
Eine Ausschreibung „Moderne Deutsche Grafik" veranstaltet der Kunstkreis der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft. Die von der Jury — Dr. W. Haftmann, Prof. Dr. E. Holzinger (Dir. des Städelschen Kunstinstituts), Prof. Dr. H. G. Evers — ausgewählten grafischen Blätter (Druckgrafik) werden jeweils in Höhe einmaliger Auflagen angekauft. Einsendeschluß ist der 31. 1. 1958. Nähere Bedingungen sind durch den Kunstkreis, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2, anzufordern.
Das 1. und 2. Programm des Kunstkreises enthielt Druckgrafik von Eglau, Ehlers-Kollwitz, Heckel, Hegenbarth, Hoffmann, Meistermann, Teuber, Trökes u. a.

Die Ausstellung „Kunst und Kultur der Kelten", die jetzt in Schaffhausen zu Ende ging, sollte in diesen Tagen nach Köln kommen. Die Mehrheit des Stadtparlamentes hat jedoch einen Zuschuß der Ausstellung abgelehnt. Erforderlich wären etwa 20 000 DM gewesen sowie Geldmittel aus einem Fonds, der für kulturelle Zwecke bereits gebildet ist.

Eine Kunstausstellung mit Arbeiten Krimineller fand in Straubing statt: Die etwa 600 ausgestellten Gemälde, Holz- und Tonplastiken sowie Grafiken sind ausnahmslos von den Insassen der größten Strafanstalt Süddeutschlands geschaffen worden. Zeitweise war der Andrang der Besucher zum Gefängnis so groß, daß die Tore vorübergehend geschlossen werden mußten.

Ein Museum für primitive Kunst wurde kürzlich in New York City von Nelson Rockefeller gegründet.

Die Interbau-Ausstellung in Berlin wurde von insgesamt 1 371 300 Personen besucht.



Heilige-Nacht-Wache
(aus: Raymond Peynet „Amor auf Reisen", Rowohlt, Hamburg)

Eine Willi-Baumeister-Ausstellung ist in der Buchholz-Kunstgalerie in Madrid in Anwesenheit offizieller Vertreter der Bundesrepublik eröffnet worden.

Auf der Versteigerung von Ketterer, Stuttgart, sind zwei Landschaften von Nolde sehr hoch bezahlt worden. Ein Gartenbild aus dem Jahre 1908, das aus einem deutschen Museum stammte, wurde mit 32 000 DM einem rheinischen Sammler zugeschlagen. Das zweite Bild, Friesenhäuser beim Sonnenuntergang, ging für 34 000 DM ebenfalls ins Rheinland.

Der Verwaltungsrat der Biennale von Venedig ist wegen innerer Schwierigkeiten mit Verordnung vom 28. Oktober 1957 durch den italienischen Ministerpräsidenten aufgelöst worden. Senator Prof. Giovanni Ponti, der von 1946 bis 1951 als Außerordentlicher Kommissar und von 1951 bis 1954 als Präsident der Biennale tätig war, übernimmt erneut als Außerordentlicher Kommissar die Führung dieser venezianischen Körperschaft.

Auf Anweisung des Bischöflichen Ordinariats Speyer sind aus der neuen katholischen Pfarrkirche St. Konrad in Kaiserslautern zwei moderne Holzskulpturen entfernt worden, weil sie, wie es in dem Ordinariatsbeschluß heißt, die Gefühle der Gläubigen verletzten. Dabei handelt es sich um ein Kruzifix von Toni Zenz, Köln, und eine Marienstatue von Herbert Belau, Düsseldorf. Beide Künstler sind in zahlreichen Kirchen der Bundesrepublik mit ähnlichen Arbeiten vertreten. Der Erbauer der Kirche, Architekt Dr. Ing. Karl Heinz Fischer, Köln, äußerte in Kaiserslautern die Hoffnung, daß dieser Vorgang eine öffentliche Diskussion um das Verhältnis von Kirche und Kunst und vor allem um die Frage der Freiheit der Kunst im Sakralbereich auslösen möge.

Sämtliche Bestände der ägyptischen Abteilung der ehemaligen Berliner Staatlichen Museen, die seit dem Kriege in Celle lagerten, sind jetzt nach Berlin zurückgekehrt. Voraussichtlich wird es noch bis Mitte nächsten Jahres dauern, bis alle ausgelagerten Kunstbestände von Celle nach Berlin zurückgeschickt sein werden. Im Celler Schloß befinden sich noch umfangreiche Sammlungen des Berliner Völkerkundemuseums.

Otto Dix hat sein Kriegs-Triptychon den Staatlichen Kunstsammlungen in Dresden als Leihgabe zur Verfügung gestellt. Das dreiteilige Gemälde wurde in die Osthalle der Semper-Galerie übernommen. Eine erste Fassung des Werkes, das sogenannte Schützengrabenbild, 1928 von der Dresdener Gemälde-Galerie erworben, war zur Zeit des Nationalsozialismus verbrannt worden.

Nach einer Idee des Bundeskanzlers wird am Rande des Dorfes Friedland, in der Nähe des Grenzdurchgangslagers, eine über dreißig Meter hohe Christus-Statue aus Beton von der Bildhauerin Yrsa von Leistner (Bonn) aufgestellt werden.

Zehn Bilder von Max Beckmann aus den Jahren 1924—1949 hat die Stadt Köln aus Privatbesitz erworben. Die Gemälde wurden der Stadt zu einem Vorzugspreis von der Kölner Familie von Schnitzler-von Mallinckrodt, die jetzt in Frankfurt ansässig ist, übereignet.

Eine Rembrandt-Radierung, offenbar ein Selbstbildnis, ist in einem Antiquitätengeschäft der südafrikanischen Stadt Pinetown entdeckt worden. Der Käufer erstand die Radierung für etwa 12,— DM; Fachleute haben inzwischen die Echtheit der Radierung bestätigt.

Den ersten Preis im Plakatwettbewerb des Börsenvereins des deutschen Buchhandels, der anläßlich der Jugendwoche vom 12. bis zum 18. Mai veranstaltet worden war, erkannte der Börsenverein in Frankfurt der achtjährigen Nicola Soika aus Berlin-Grunewald für ein Plakat zu, das ein Mädchen mit einem Buch darstellt.

Ausstellungen

Aachen

Suermondt-Museum, Wilhelmstr. 18: Dezember „Ausstellung Aachener Künstler".

Baden-Baden

Kunsthalle, Lichtentaler Allee: 1. 12.—6. 1. „Grafik-Ausstellung der Künstler der Gesellschaft der Freunde junger Kunst". 1. 12.—6. 1. „Die komplette Folge der vier Bauhaus-Mappen".

Berlin
Galerie Bremer: Dezember „Reuther, Arbeiten 1956/57".
Galerie Meta Nierendorf, Tempelhof, Manfred-von-Richthofen-Str. 14: 21. 11.—16. 1. „Christian Rohlfs, Aquarelle, Bilder, Grafik".
Haus am Waldsee, Zehlendorf, Argentinische Allee 30: 16. 11.—22. 12. „Farbige Grafik 1957". Nebst einigen Blättern von Beaudin und Masson.
Bremen
Paula Becker-Modersohn-Haus: 14. 12. bis Anfang Januar „Jean Cocteau und Mouloudji, Grafik". „Weihnachtsverkaufsausstellung 1957".
Kunsthalle, Am Wall 207: 7. 11.—15. 12. „Marcello Mascherini, Skulpturen und Zeichnungen". 10. 11. bis 8. 12. „Farbige Grafik 1957". 12. 12.—19. 1. „Jawlensky, Gemälde und Handzeichnungen". 15. 12. bis 19. 1. „Hans-Ulrich Steger, Küsnacht, Satirische Zeichnungen".
Düren
Leopold-Hoesch-Museum, Am Hoeschplatz: 1. bis 31. 12. „Jahresschau Dürener Künstler, Malerei, Plastik, Kunsthandwerk".
Düsseldorf
C. G. Boerner, Kasernenstr. 13: 15. 11.—10. 12. „Fritz Vahle, Inge Vahle-Giessler, Bildteppiche, Grafik, Tempera. Helmut Brinckmann, Plastik".
Galerie Hella Nebelung, Ratinger Tor 2: 19. 11. bis 1. 1. „Das kleine Bild, Kleinplastik".
Galerie Schmela, Hunsrückenstr. 16—18: Dezember „Antonio Tàpies".
Galerie Alex Vömel, Königsallee 42, I: 15. 11. bis 31. 12. „E. L. Kirchner, Paul Klee, Käthe Kollwitz, August Macke, Handzeichnungen". Januar „Reg Butler".
Grafisches Kabinett Hanna Weber, Grabenstr. 11: 22. 11.—13. 12. „Gerhard Wind, Lithographien 1956/57".
Galerie 22, Kaiserstraße 22: 5. 12.—3. 1. „Winfried Gaul". Januar „Bilder von Frédéric Benrath und Skulpturen von Ernst Hermanns".
6. Abendausstellung, Gladbacher Str. 69: 10. 12., 20 Uhr, „Klaus J. Fischer".
Duisburg
Kunstkabinett Duisburger Bücherstube, Am Königsplatz: Dezember „Ursula Hirsch, Glasfenstermalerei". Städt. Kunstmuseum, Mülheimer Str. 39: 16. 11. bis 8. 12. „Bund Duisburger Künstler, Malerei, Plastik, Grafik". 14. 12.—12. 1. „Deutsche Grafik seit 1900, Farbige Grafik 1957".
Frankfurt / Main
Frankfurter Kunstkabinett, Börsenplatz 13—15: 12. 11. bis 20. 12. „Heinz Battke, Zeichnungen. Siegfried Klapper, Tempera-Bilder und Zeichnungen".
Galerie am Dom, Saalgasse 3: 4. 12.—22. 12. „Weihnachtsausstellung der Galerie am Dom". 8. 1. bis 29. 1. „Dieter Kürschner, Malerei und Grafik".
Hameln
Der Kunstkreis, Studio Neubau: 12. 12.—24. 12. „Weihnachtsschau". 5. 1.—26. 1. „Wilhelm Hausch-teck, Gedächtnisausstellung, Malerei, Grafik, Architektur".
Hannover
Galerie für moderne Kunst, Georgplatz 10, I: 21. 11. bis 2. 1. „Rudolf Mauke". 21. 11.—31. 12. „Grafik-Sonderausstellung".
Heidelberg
Graphisches Kabinett, Dr. Hanna Grisebach, Karl-Ludwig-Str. 6: 26. 11.—20. 12. „Bernhard Epple, Malerei und Grafik. Alain Garnier, Keramik".
Kunstverein und Gedok, Gartenhalle des Kurpfälzischen Museums: 30. 11.—24. 12. „Weihnachtsausstellung".
Kaiserslautern
Pfälzische Landesgewerbeanstalt: 23. 11.—21. 12. „Weihnachtsverkaufsausstellung, Kunsthandwerker der Pfalz mit Gästen". 26. 11.—21. 12. „Pfalzpreis für bildende Kunst 1957, Malerei".
Karlsruhe
Galerie Gallwitz, Karl-Friedrich-Str. 26, am Rondellplatz: 22. 11. bis Anfang Januar „Gerta Haller, Willi Müller-Hufschmid"
Badischer Kunstverein, Waldstr. 3: 1.—29. 12. „Weihnachtsverkaufsausstellung".
Kassel
Kulturhaus, Ständeplatz: 30. 11.—23. 12. „Weihnachtsausstellung, Malerei, Grafik, Plastik Nordhessischer Künstler".
Köln
Kunstverein, Hahnentorburg: 7.—23. 12. „Gedok". 11. 1.—9. 2. „Jean Paul Riopelle, Paris".
Leverkusen
Städt. Museum, Schloß Morsbroich: 14. 12. bis Ende Januar „Images inventées — Subjektive Fotografie". Dazu Illustrationen zur Bibel von Chagall.
Mannheim
Kunstsalon Lore Dauer, P 5, 11/12: 16. 11.—9. 12. „Franz Schnei, Keramik und Monotypien aus Vallauris".
Kunsthalle: 30. 11.—2. 1. „Eine neue Richtung in der Malerei, Gemälde von Baerwind, Bechthold, Dahmen, Epple, Fürst, Gaul, Götz, Götzinger, Greis, Hoehme, Kalinowsky, Kreutz, Mack, Platschek, B. Schultze, E. Schumacher, Thieler, Werdehausen, Wessel".
München
Galerie Günther Franke, Stuck-Villa: November/Dezember „Heinz Trökes, Malerei und Grafik von 1952—57".
Städt. Galerie und Lenbachgalerie, Luisenstr. 33: 22. 11.—15. 12. „Paula Modersohn-Becker". Gedächtnisausstellung zur 50. Wiederkehr des Todestages. Galerie van de Loo, Maximilianstr. 7: November/Dezember „Hans Platschek, Malerei und Grafik".
Münster (Westf.)
Westfälischer Kunstverein: Dezember „Das kleine Format". Januar „Wettbewerbsausstellung „Jung-Westfalen" für Maler. Plastiken von Hildegard Domizlaff".
Nürnberg
Germanisches National-Museum: 17. 11.—15. 12. „Deutsche Bibeldrucke aus sechs Jahrhunderten". 1. 12.—5. 1. „Weihnachtsausstellung". 26. 10. bis 31. 1. „Kulturdokumente Österreichs, Handzeichnungen, Druckgrafik, Münzen, Medaillen, Urkunden".
Oberhausen
Städt. Galerie, z. Z. Glasterrasse am Hotel Ruhrland: Dezember „Heimische Kunst 1957, Malerei, Plastik, Kunsthandwerk".
Offenbach / Main
Klingspor-Museum, Herrnstraße 80: 17. 12.—2. 2. „Bunte Kinderwelt". „Neue illustrierte Kinderbücher aus aller Welt".
Offenburg
Europahaus: 13. 11. bis Mitte Dezember „Wilhelm Krick".
Recklinghausen
Städt. Kunsthalle: 1. 12.—6. 1. „Weihnachten, grafische Meisterwerke aus 6 Jahrhunderten".
Reutlingen
Großer Saal des Heimatmuseums, Oberamteistr. 22: 17. 11.—6. 1. „Kirchliche Kunst des Ostens".
Spendhaus: 1.—22. 12. „Reutlinger Künstler, Malerei, Grafik, Plastik". 12. 1.—2. 2. „Farbige Grafik 1957. Ludwig Albrecht v. Hauff, Plastik. Susanne v. Hauff, Grafik".
Saulgau
Museum „Die Fähre": 8. 12.—4. 1. „Französische Meistergrafik".
Stuttgart
Galerie Behr, Hindenburgbau: 29. 11.—3. 1. „Emil Cimiotti, Plastiken und Zeichnungen aus den Jahren 1956—57".
Württ. Staatsgalerie, Neckarstr. 32: 24. 11.—23. 12. „Weihnachtsverkaufsausstellung, Gemälde, Grafik und Plastik".
Galerie Gänsheide 26: 30. 11.—19. 12. „Almir da Silva Mavignier, Malerei und Plakate".
Wuppertal
Kunst- und Museumsverein, Turmhof 8: 24. 11—31. 12. „Jahresschau Bergischer Künstler".
Wuppertal-Elberfeld
Stuttgarter Hausbücherei, Erholungstr. 18: 27. 11. bis 15. 1. „Herbert Schneider, Malerei und Grafik".
Galerie Parnass: 22. 11.—15. 12. „Shinkichi Tajiri, Amsterdam".

Ausland

Basel
Kunsthalle: 7. 12.—12. 1. „Weihnachtsausstellung der Basler Künstler".
Eindhoven
Stedelijk van Abbe Museum, Bilderdijklaan 10: 6. 12.—11. 1. „Robert Delaunay". 14. 12.—20. 1. „Bissière".
Paris
Galerie Iris Clert, 3, rue des Beaux-Arts: 15. 11. bis 5. 12. „Van Haardt".
Galerie Daniel Cordier, 8, rue de Duras: 22. 11. bis 15. 12. „Dewasne".
Galerie Du Dragon, 19, rue du Dragon: 15. 11. bis 5. 12. „Peverelli".
Galerie Raymond Duncan, 31, rue de Seine: 20. 11. bis 5. 12. „ E. K. Nicolaus". 9. 11.—10. 12. „Salon Pyrenées Aquitaine".
22. 11.—12. 12. „Hilaire".
Galerie de France, 3, rue du Faubourg St. Honoré: Dezember „Magnelli".
Galerie Berri Lardy & Cie., 4, rue des Beaux-Arts: Galerie André Schoeller Jr., 31, rue Miromesnil: 15. 11.—14. 12. „Jean Fautrier".
Galerie Stadler, 51, rue de Seine: 22. 11.—19. 12. „Domoto". 20. 12.—23. 1. „Gruppenausstellung".
Galerie Michel Warren, 10, rue des Beaux-Arts: 15. 11.—7. 12. „Alechinsky".
Galerie Jeanne Bucher, 9ter, bd. Montparnasse: Dezember „Hajdu".
Galerie Denise René, 124, rue la Boétie: 17. 1. bis 15. 2. „Prampolini".
Galerie Rive Gauche, 44, rue de Fleurus: 17. 1. bis 15. 2. „Negresin".
Galerie Villand-Galanis, 127, bd. Haussmann: 25. 11. bis 25. 12. „Lagrange, Malerei".
Galerie Saint-Augustin, 122, bd. Haussmann: 25. 11. bis 25. 12. „Lagrange, Aquarelle".
Galerie Dina Vierny, 36, rue Jacob: November bis Dezember „Jean Leppien".
Galerie de l'Institut, 6, rue de Seine: 10.—28. 1. „Hilaire Hiler".
Zürich
Galerie Neupert: Dezember „Cuno Amiet".
Kunstsalon Wolfsberg: 28. 11.—4. 1. „Weihnachtsausstellung; ferner H. Siung".

Herz und Nerven schonen
KAFFEE HAG trinken

Eingegangene Bücher
(Besprechung vorbehalten)

Almanach der Dame 1958
Herausgegeben von Ruth Klein. Woldemar Klein Verlag, Baden-Baden.

Keysers Kunst und Antiquitätenbuch
Herausgegeben von Helmut Seling. Ein Ratgeber für Sammler und Kunstliebhaber, DM 22,80. Keysersche Verlagsbuchhandlung GmbH, Heidelberg.

Wunderseltsame, abenteuerliche, unerhörte Geschichten und Taten der Laien zu Laieburg
Herausgegeben von Peter Paul Althaus. Zeichnungen von Joseph Hegenbarth, DM 18,—. Woldemar Klein Verlag, Baden-Baden.

Die Bauhaus-Mappen, Oeuvre-Katalog.
Bearbeitet von Dr. H. Peters, DM 5,—. Verlag Christoph Czwiklitzer, Köln.

Europäische Malerei in polnischen Sammlungen, 1300—1800.
Bearbeitet von Jan Bialostocki und Michal Walicki, 589 Seiten, 407 ganzs. Abb., 12 Farbtafeln, DM 42,—. Buchimport Santo Vanasia GmbH, Köln.

John Rewald **Geschichte des Impressionismus.**
Leben, Werke und Wirkung der Künstler einer bedeutenden Epoche, 45 Abb., DM 34,40. Rascher Verlag, Zürich und Stuttgart.

Wolfgang Braunfels **Meisterwerke der Weltmalerei.**
224 Gemälde in Farben, DM 39,—. Safari-Verlag, Berlin.

Farbige Buchmalerei aus dem Frühmittelalter:
Gertrud Schiller **Die Offenbarung des Johannes.**
Bilder aus der Bamberger Apokalypse um 1020, DM 4,80
Lothar Schreyer **Evangelisten.**
Buchmalerei aus dem 8. und 9. Jahrh., DM 5,80.
Walter Dirks **Christi Passion.**
Bilder aus dem 6. bis 12. Jahrh., DM 5,80.
Albrecht Goes **Genesis.**
Bilder aus der Wiener Genesis, DM 5,80.
Hans Asmussen **Weihnachten.**
Buchmalerei aus der Zeit der Ottonen, DM 5,80.
Friedrich Wittig Verlag, Hamburg.

Wolfgang Balzer **Hans Theo Richter.**
VEB Verlag der Kunst, Dresden.

Rolf Fritz **Konrad von Soest, der Wildunger Altar.**
Hirmer Verlag, München.

Anmerkungen
Den Beitrag von H. Hildebrandt in diesem Heft veröffentlichen wir als Auszug aus dem Aufsatz „Wertmaßstäbe und sozialkulturelle Wirkungsbedingungen der bildenden Kunst", erschienen in den „Schriften zur wissenschaftlichen Weltorientierung", Band II, Dr. Georg Lüttke Verlag, Berlin-Wilmersdorf.
Die Bilder von Paula Becker-Modersohn auf den Seiten 74 bis 76 fotografierte R. Stickelmann, Bremen. Das Foto nach dem Selbstbildnis der Künstlerin auf der Seite 73 stammt aus dem Bildarchiv Marburg.

Der Gesamtauflage dieses Heftes liegen Prospekte der Firmen Max Braun, Frankfurt/Main, Rüsselsheimer Str. 22, Dunloplan GmbH, Hanau a. M., Verlag Allert de Lange, Amsterdam C, Damrak 62, einer Teilauflage liegen Prospekte der Zeitschrift Pflanze und Garten, Verlag Stichnote GmbH, Darmstadt, Nicolaiweg 9, bei. Wir bitten unsere Leser um freundliche Beachtung.

Galerie de l' Institut
6 rue de Seine, Paris 6 ème

HILAIRE

HILER

vom 10. bis 28. Januar 1958

GALERIE STADLER 51, rue de Seine, PARIS 6e, DAN 91-10

DOMOTO
Malerei

22. NOVEMBER BIS 21. DEZEMBER

Galerie J. Bucher
9ter, bd. Montparnasse,
PARIS 6e

Vieira da Silva · Bertholle
Bissiere · Moser · Nallard
Chelimsky · Louttre · Aguayo

Plastiken
von
ETIENNE
HAJDU

PREIS VON PARIS

MALEREI
Galerie Denise René
124, rue la Boétie, PARIS 8e
PRAMPOLINI

PLASTIK
Galerie Rive gauche
44, rue de Fleurus, PARIS 8e
NEGRESIN

17. JANUAR BIS 15. FEBRUAR

25. November bis 25. Dezember

LAGRANGE

Malerei **Galerie Villand-Galanis**
127, bd. Haussmann, Paris 8e

Aquarelle **Galerie Saint-Augustin**
122, bd. Haussmann, Paris 8e

Galerie Dina Vierny
36, rue Jacob, Paris 6e, Lit 23-18

JEAN LEPPIEN
MALEREI
November - Dezember

Europäische Malerei in polnischen Sammlungen
1300—1800

Bearbeitet von Jan Bialostocki und Michal Walicki.
589 Seiten, 407 ganzs. Abb. in Kupfertiefdruck und 12 Farbtafeln.
Gr. -8°, 1957, Glw. DM 42,—.

Eine Pressetimme:
„Polen hat es in vorbildlicher Weise unternommen, nicht nur den Gesamtbestand der europäischen Malerei in den Sammlungen seines Landes zusammenzustellen, zu sichten und wissenschaftlich zu bearbeiten, sondern auch in Gestalt eines Prachtwerkes jedem europäischen Leser in hervorragenden Reproduktionen darzubieten und in sehr sorgsamen und gewissenhaften Kommentaren zu jedem einzelnen Bild zu erläutern."

J. Hegenbarth
Zeichnungen zu fünf Shakespeare-Dramen

Mit Erläuterungen und einem Nachwort von W. Balser
308 Seiten, 134 Zeichnungen, Gr. -8°, 1957, Glw., DM 22,50

Prof. Josef Hegenbarth legt eine Sammlung zeichnerischer Variationen vor, die auf der Grundlage von fünf Shakespeare-Dramen entstanden sind: Interpretationen, die aus dem persönlichen Erleben der dichterischen Schöpfung entsprangen und deren Bogen sich vom Komischen zum Tragischen, von unerbittlich scharf gesehener Wirklichkeit zum mutig phantastischen Spiel spannt.

A. B. de VRIES
Rembrandt

Aus dem Holländischen übersetzt von R. Rothgiesser
95 Seiten, 25 ganzs. Tafeln, Kl. -8°, brosch. DM 3,50

Chopin in der Heimat

Urkunden und Andenken, gesammelt und bearbeitet von Krystyna Kobylanska. Mit einem Vorwort von Jaroslaw Iwaszkiewicz. Format 30 x 40 cm, 300 Seiten mit 602 Abb., von denen 78 erstmals veröffentlicht und 162 erstmalig in Form von Faksimiles reproduziert werden. Glw. DM 37,50.

Zwei Pressestimmen:
„Selten ist einem Künstler ein schöneres Denkmal dargebracht worden als dieser 300 Seiten starke Großfolioband, der die nationalen Bindungen Frédéric Chopins im Bilde zeigt. Der Band ist eine Kostbarkeit von hohem wissenschaftlichem und bibliophilem Wert, für die Kulturgeschichte des früheren 19. Jahrhunderts eine unerschöpfliche Quelle schöner und kennenswerter Details. Druck und Reproduktionen kann man sich kaum schöner vorstellen." (Der Tagesspiegel)

„Die äußere Sorgfalt, mit der diese große Ikonographie zusammengestellt wurde, ihr weiter Gesichtskreis, die genau geprägten Wortkommentare, die hervorragende druck- und buchtechnische Anfertigung, alles das macht das Buch zu einem der bedeutendsten im Bereich der Chopin-Literatur, zu einem Standardwerk, aus dessen Seiten nicht zuletzt eine feine Liebe zu Chopin und seiner Kunst spricht." (Westfalenpost)

Frédéric Chopin, Sämtliche Werke in 26 Bänden

Auf Anregung des Fryderyk Chopin-Instituts nach Autographen und Erstausgaben mit kritischen Revisionsberichten herausgegeben von I. J. Paderewski unter Mitarbeit von Ludwik Bronarski und Josef Turczynski.

Der Umfang der einzelnen Bände liegt zwischen 50 und 240 Seiten.
Kartoniert, teilw. gbd.

Bisher sind erschienen:

Band 1:	Präludien	DM 4,—	Band 7:	Nocturnos	DM 6,20
Band 2:	Etüden	DM 6,20	Band 8:	Polonäsen	DM 6,20
Band 3:	Balladen	DM 4,—	Band 9:	Walzer	DM 5,70
Band 4:	Impromptus	DM 3,—	Band 10:	Mazurkas	DM 8,40
Band 5:	Scherzos	DM 6,20	Band 11:	Fantasien	DM 4,—
Band 6:	Sonaten	DM 6,20	Band 12:	Rondos	DM 6,20

Nik. Jos. Hoffmann Verlag

Köln · Hohenzollernring 2-10 · Ruf 213205

Die Auslieferung kann auch durch den Agis-Verlag erfolgen.

PANORAMA

Eine deutsche Zeitschrift für Literatur und Kunst

bringt regelmäßig Beiträge von:

Monika Mann, Karlheinz Deschner, Pierre Garnier, Friedrich Hagen, Johannes Hübner, Heinz Dietrich Kenter, Eduard Lachmann, Gert Ledig, Gerhard Lüdtke, Joachim Rasmus-Braune, Robert Wolfgang Schnell, Franz Schonauer, Gertrud Schwärzler, Lutz Weltmann, Franz Willnauer, Werner Zurbuch, J. Macon.

PANORAMA

erscheint monatlich und kann über Buchhandel und Abonnement bezogen werden. Die Einzelnummer kostet 50 Pfennig. Das Jahresabonnement 5,— DM zuzüglich 1,20 DM Postgebühr. Richten Sie bitte Ihre Bestellung an

OSWALD DOBBECK VERLAG · SPEYER

GALERIE SPRINGER BERLIN

Gemälde *Plastik* *Graphik*

AUSSTELLUNGEN · KURFÜRSTENDAMM 16 · 914900

INTERNATIONALE MODERNE GRAPHIK

Bitte Katalog anfordern

GALERIE WOLFGANG KETTERER

STUTTGART HACKLÄNDERSTRASSE 16

Alleinvertretung: „L'Oeuvre Gravée" Paris-Zürich

COMMERZ- UND CREDIT-BANK

AKTIENGESELLSCHAFT

früher COMMERZBANK

HAUPTSITZ FRANKFURT A. M.

Neue Mainzer Straße 32-36 · Telefon 20431, 20441

Weitere Geschäftsstellen in Baden-Württemberg · Bayern · Hessen · Rheinland-Pfalz · Saarland

Eigene Vertretungen in Amsterdam · Beirut · Madrid · Rio de Janeiro · Windhoek

PAPIERFABRIK

SCHOELLER & HOESCH

GMBH

GERNSBACH/BADEN

Bibeldruck-

und Dünndruckpapiere

Technische Spezialpapiere

Seit Jahrzehnten im Dienst von Graphiker und Verleger

für die Gestaltung schönster Druckarbeiten

DAS PAPIER ist eine Befreundin des Schnees, es ist ein Werk der Gelehrten, es ist eine Mutter der Bücher, es ist eine Ursache der Correspondenzen und endlich, es ist ein Unterhalt der Castelyon- Das Papier ist so wert und würdig, daß es auch die höchsten Monarchen in ihren Händen tragen. Abraham a Santa Clara

Zu Weihnachten

ein Buch aus dem AGIS-Verlag

Unsere Neuerscheinungen

J. A. Thwaites „ICH HASSE DIE MODERNE KUNST" Ein Bildband als Einführung in die Probleme der modernen Kunst. 160 Seiten mit 33 Abbildungen und 4 Farbtafeln. Brosch. DM 12,80, Leinen DM 15,40.

G. Günther DAS BEWUSSTSEIN DER MASCHINEN. Eine Metaphysik der Kybernetik. 108 Seiten, Brosch. DM 6,80.

Unser Bestseller

J. M. Kirschner DIE KUNST SICH SELBST ZU VERJÜNGEN. Mit vielen Abbildungen. 220 Seiten, Brosch. DM 7,80. 2. Auflage in Vorbereitung.

Unsere Romane

Hans Bachmüller KEIN QUARTIER IN TRÄUMEN 243 Seiten, Leinen DM 11,80.

Hans Demiron ERDE UNTER DEINEM SCHATTEN. 280 Seiten, Leinen DM 9,80.

Unser Kalender

DIE GESUNDHEIT, Kalender 1958. Mit vierfarbigem Umschlag, vielen Ratschlägen, Erzählungen und Zeichnungen, 96 Seiten, Brosch. DM 2,40.

Unser Geschenkbüchlein

R. F. Simon DIE KLEINE KURGASTFIBEL.
Was jeder vor und nach einer Kur wissen muß. Mit heiteren Strichen von A. Sack, 112 Seiten, Brosch. DM 3,80.

Unser Fotobuch

KREFELD — UNBEKANNTE KOSTBARKEITEN
96 Seiten mit 64 Fotos und 4 Farbtafeln, Leinen DM 18,—.

Durch jede Buchhandlung oder direkt durch

AGIS-VERLAG · KREFELD UND BADEN-BADEN

Vertriebsstelle Krefeld, Goethestraße 79.

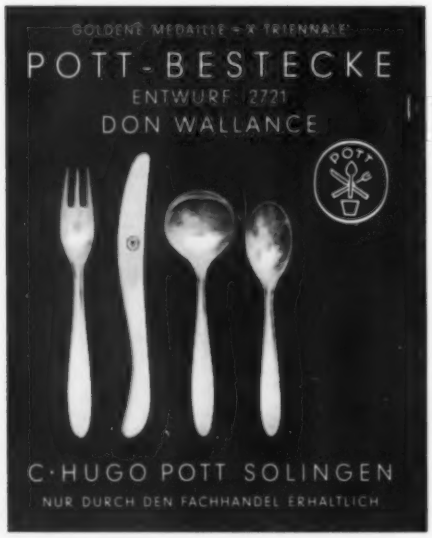
Von schönen Dingen

Besteck, Geschirr und häusliche Geräte zählen zu den Dingen des täglichen Lebens. Jeder braucht sie. Muß ein Gegenstand des täglichen Bedarfs aber schön sein? Ja. Zum Notwendigen gehört das Schöne. Das Zweckmäßige wird vom Schönen gekrönt, Augen und Tastsinn freuen sich an Geräten, die „Form" besitzen, und erspüren ihren Zauber.

Wir zeigen hier einige besonders schöne Beispiele guter Gerätform, einen dreiflammigen Kerzenleuchter und eine moderne, sehr eigenwillige Schale, Neuheiten der Firma Württembergische Metallwarenfabrik, Geislingen (Entwürfe: Bildhauer Günter Kupetz), die Gläsergarnitur „Pyrmont" in sehr schönem Schliff aus der Kollektion der Kristallglasfabrik J. Gistl, Frauenau/Ndb., und drei Teile des neuen Pott-Bestecks 2721, Entwurf: Don Wallance, Hersteller: C. Hugo Pott, Solingen.

Kunstsinn und Kulturbewußtsein des Besitzers spiegeln sich im schönen Gerät, aber nicht weniger in den Einrichtungsgegenständen. Die hier abgebildete Wandleuchte „Media" stammt aus den Werkstätten der Firma Peill & Putzler, Glashüttenwerke GmbH, Düren, bekannt durch das berühmte Putzler-Glas (Entwurf Prof. Wagenfeld), der bequeme und elegante Sessel mit der Soloform-Polyester-Schale mit Schaumgummipolster von der Firma Polstermöbelfabrik Eugen Schmidt GmbH, Darmstadt, Entwurf: Jupp Ernst.

Nicht unerwähnt möchten wir lassen, daß die Putzler-Leuchten „Cora", „Granada", „Ibiza" und „Valencia", die hier leider nicht abgebildet werden konnten, auf der diesjährigen Triennale in Mailand ausgestellt waren.



gralglas

Daniel-Henry Kahnweiler:

Picasso / Keramik

Format 21×28 cm, 128 Seiten, 89 ganzseitige Abbildungen, 13 Farbtafeln. Der Text ist dreisprachig: deutsch, englisch und französisch.
Ganzleinen 24,80 DM

Kahnweiler, einer der engsten Freunde von Picasso, stellte diesen Band zusammen, mit dem erstmalig eine Übersicht über die Keramik Picassos, die einen bedeutenden Raum im Gesamtwerk des Künstlers einnimmt, gegeben wird.

Die hier reproduzierten Werke werden bis auf wenige Ausnahmen zum erstenmal der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Ein Großteil der Arbeiten stammt aus dem letzten, einige aus diesem Jahr.

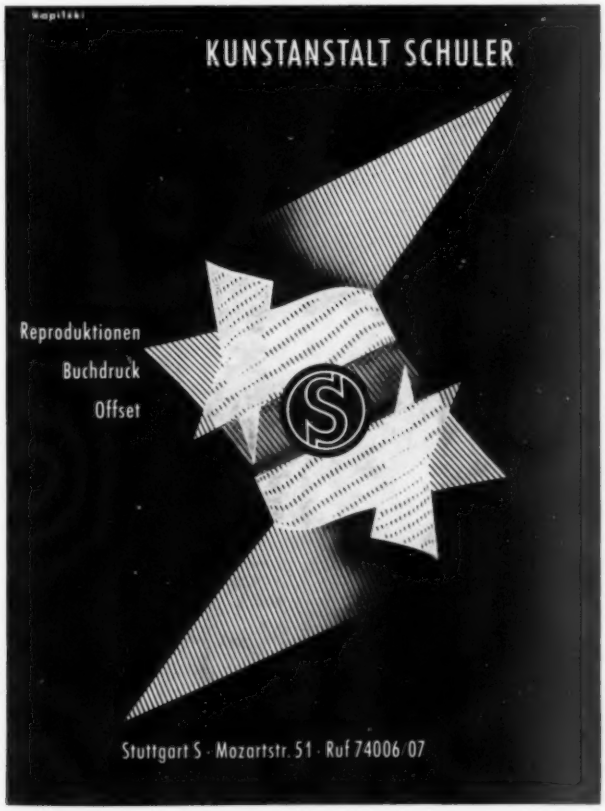
Rudolf Hagelstange:

Gesang des Lebens
Das Werk Frans Masereels

Mit literarischen Beiträgen u. a. von Hermann Hesse, Thomas Mann, E. Verhaeren, François Villon, Walt Whitman, Oscar Wilde, Stefan Zweig.
144 Seiten mit über 100 Abbildungen, Kunstdruckbeilagen. Ganzleinen 14,80 DM

Frans Masereel ist in der internationalen Kunst eine bekannte Erscheinung. Der Band baut auf seinem Schaffen auf; er ist aber nicht nur ein Bild-, sondern gleichzeitig ein Lesebuch, denn ein wesentlicher Teil des Buches sind literarische Beiträge, die in irgendeinem Zusammenhang mit Frans Masereel stehen: entweder wird über den Künstler geschrieben, oder es werden Abschnitte aus berühmten Werken der alten oder neuen Literatur wiedergegeben, die von ihm illustriert wurden.

FACKELTRÄGER-VERLAG · HANNOVER



Der Beitrag der WMF zum neuzeitlichen Wohnstil

Moderne Menschen bevorzugen modern gestaltete Räume. Für sie schuf die WMF Bestecke, Tafelgeräte und Gläser in schlichten, zweckgerechten Formen, die sich harmonisch in den Rahmen einer neuzeitlichen Einrichtung einfügen. Die Besteckmodelle ATLANTA, BERLIN, FORM und STOCKHOLM sind dafür Musterbeispiele.

Unser Bild zeigt neben dem Besteck STOCKHOLM und Tafelgeräten der WMF die Erzeugnisse folgender Firmen: Möbel von Knoll-Intern. · Braun Radio Rasch-Tapete · Rosenthal-Porzellan · Sisal-Teppich der Bremer Tauwerk-Fabrik und Resopal-Tischbelag von H. Kömmler GmbH.

WMF

WÜRTTEMBERGISCHE METALLWARENFABRIK
GEISLINGEN (STEIGE)

STRICHÄTZUNGEN FEINSTRICHÄTZUNGEN AUTOTYPIEN VIERFARB-ÄTZUNGEN GALVANOS RETUSCHEN

Verkauf nur durch den guten Fachhandel. Verlangen Sie unseren Faltprospekt.

Für einen Backensessel ist man nie zu jung!

6080

Dieser bequeme, mit Schaumgummi gepolsterte Sessel wurde gestaltet für alle, die sich nach der täglichen Arbeit entspannen und erholen wollen.
Das erfolgreiche Modell gehört zu einer Sitzgruppe mit Varianten nach Entwürfen von Prof. Ed. Levsen.

Eugen Schmidt GmbH · Darmstadt